Kosana
Radojević

PIJANISTI I MUZIČKA MISAO

MCCG
MUZIČKI CENTAR CRNE GORE
MONTENEGRIN MUSIC CENTER

Sekretarijat za kulturu i sport
Glavni grad Podgorica

Kosana Radojević

PIJANISTI I MUZIČKA MISAO

KOMPARATIVNI PRISTUP KLAVIRSKIM INTERPRETACIJAMA





IZDAVAČI MUZIČKI CENTAR CRNE GORE

SEKRETARIJAT ZA KULTURU I SPORT GLAVNOG GRADA, PODGORICA

ZA IZDAVAČE ŽARKO MIRKOVIĆ, direktor

NELA SAVKOVIĆ-VUKČEVIĆ, sekretarka Sekretarijata

RECENZENT PROF. DR DRAGOLJUB ŠOBAJIĆ

LEKTURA MILOVAN RADOJEVIĆ

GRAFIČKA OPREMA BOJAN R. POPOVIĆ
MEDEON, PODGORICA

DIZAJN KORICA SUZANA PAJOVIĆ

ŠTAMPA DPC, PODGORICA

TIRAŽ 300

ISBN 978-9940-538-16-3 (Muzički centar Crne Gore)
ISBN 978-9940-9656-6-2 (Sekretarijat za kulturu i sport Glavnog grada)
COBISS.CG-ID 35439376

KOSANA RADOJEVIĆ

PIJANISTI I MUZIČKA MISAO

Komparativni pristup klavirskim interpretacijama

PODGORICA
2018.

Majci Mileni i ocu Danilu

Prolegomena

Vrste umjetnosti razlikuju se po posebnim sredstvima izražavanja i načinima recepcije, a muzika, koja se ostvaruje u zvuku, definisana je i kao najapstraktnija. Ona receptoru donosi cjelovit doživljaj kroz čulo sluha. Upravo ova odlika muzičke umjetnosti često je dovodila u pitanje dublje razumijevanje njene estetike. Muzika je imala privilegiju, ali i nesreću, kako konstatuje Danko Grlić, da se njom bavilo mnoštvo teoretičara, estetičara, filozofa i sociologa, vjerovatno više no i jednom drugom umjetnošću, u pokušaju da se spozna njena bit.[1] Imanuel Kant, na primjer, kaže da je muzika umjetnost koja polazi od osjeta i ide ka neodređenim idejama.[2]

Realizujući se kroz jezik tonova, muzika se u najboljim ostvarenjima uvijek iznova potvrđuje djelovanjem na emocije slušalaca. Melodijsko-harmonsko-ritmički tok muzičkog djela publika doživljava preko posrednika. Tu značajnu ulogu obavlja interpretator, koji treba da se uživi u autorovu muzičku misao, izraženu u notama, i da je prikaže što vjernije. Umjetnik interpretacije često se naziva *reproduktivnim*, međutim, on je

[1] D. Grlić, *Estetika*, Zagreb 1979, str. 301.

[2] I. Kant, *Kritika moći suđenja* (prev. N. Popović), Beograd 1975, str. 191, 212. — Po Kantu, lijepa umjetnost, pa i muzika, moguća je samo kao tvorevina genija preko koga priroda propisuje umjetnosti pravilo. On nalazi da je *prauzor ukusa*, na osnovu koga se formira čisti estetski sud bez predstave o nekoj svrsi, — *ideja* odnosno pojam uma, dok je *ideal* kome umjetnik teži — *predstava* nekog bića adekvatnog ideji (str. 124).

u određenom smislu i ponovni stvaralac — *re-kreator* kompozicije koju izvodi.[3] Paul Badura-Skoda, pišući o klavirskim interpretacijama Johanna Sebastiana Bacha, na jednom mjestu iznosi svoje uvjerenje da je izvođenje koje se najbliže primiče intencijama kompozitora (ne samo u slučaju Bacha) upravo ono koje će pokrenuti publiku na najdublji način.[4] A da li je interpretator to postigao, pitanje je kojim se bavi muzička kritika. Ovdje se, međutim, otkriva i prostor za teoriju muzike, da svojim sredstvima analize pomogne u ocjenjivanju ispravnosti suda ukusa, kada je riječ o estetskim dometima muzičkih djela i dometima njihove interpretacije.

Treba reći da se teorija muzike bavi muzičkim iskustvom, a sasvim izuzetno prijethodi muzičkoj praksi, npr. u dodekafonskom sistemu A. Schönberga. Ta krajnost je u stvari eksperiment s početka 20. vijeka, koji je našao potporu u stavu Eduarda Hanslika, da muziku čine relacije tonova koje su nosioci duhovnog sadržaja pa treba težiti formalnoj perfekciji djela.[5]

Teorija muzike bavi se raznim oblastima: akustikom, metodom polifonog komponovanja i kontrapunktom, harmonijom, muzičkim oblicima, ali i definisanjem mjerila za ocjenjivanje umjetničke vrijednosti muzičkog djela kao i umijećem interpretacije, od realizacije notnog teksta do primjene agogičkih sloboda. Uključivanje instrumentarija teorije muzike od koristi je kritici koja svoj sud zasniva prije svega na subjektivnim

[3] D. Despić, *Muzička umjetnost*, Podgorica 2013, str. 21.

[4] P. Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard*, Oxford University press, 1995, p. VIII.

[5] E. Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd 1977 (I. Focht, „Hanslikovo zasnivanje estetike muzike"). — U naporu da uspostavi estetičke principe na kojima bi se temeljila misao o muzici, Hanslik je kritikovao dotadašnje preovlađujuće definicije da muzika tonovima iskazuje *osjećaje*, tvrdeći da to nije sadržaj ove umjetnosti, već da su to „forme pokrenute tonovima" (s. 84).

utiscima. S druge strane, Konrad Wolff, analizirajući interpretiranje klavirske muzike Artura Schnabela, nalazi da teoretska analiza možda može objasniti zašto se neka variranja u interpretacijama dešavaju, ali da nije u stanju da stvori uvid koji bi vodio do Schnabelove percepcije. Wolff ističe „muzički instinkt"[6] koji je nekad potvrđen a nekad ne, rezultatima teorijske analize.[7]

Razlike u interpretacijama, koje teorijska analiza konstatuje i objašnjava, mogu u sebi nositi stil izvođača, ali i pokazati stepen udaljenosti od zamišljenog, idealnog oblika muzičke kompozicije. Teorija sadrži mehanizme koji olakšavaju razumijevanje muzičke estetike, ali se ni tada ne mogu izbjeći elementi subjektinosti pa se nameće zaključak da je i svaka analiza akt interpretacije.[8] Pojedini sudovi u tekstovima koji slijede, a koje sam izvodila kroz uporednu analizu klavirskih interpretacija i uz korišćenje instrumentarija teorije muzike, potvrđeni su ocjenama muzičkih kritičara. Na primjer, izvođenje pijaniste Svjatoslava Rihtera Beethovenove *Sonate Pathetique* op. 13, David Dubal ocjenjuje, zajedno sa njegovim izvođenjem još tri Beethovenove sonate (op. 26, *Tempeste* i *Appassionate*), kao „oštro", što se poklapa sa mojim zaključcima.[9]

Imajući u vidu filozofsko promišljanje o postojanju idealnog oblika (ideala) svakog muzičkog djela kome interpretatori teže, postaje očiglednije

[6] Kad je u pitanju muzički osjećaj, razni autori unose različite termine kojima imenuju ovaj fenomen. U engleskom jeziku riječ *instinct* ima više značenja. Jedno od njih, koje je Wolff imao u vidu kod pojma *muzički instinkt*, je: prirodna sposobnost, talenat, nadarenost.

[7] K. Wolff, *Schnabel's interpretation of piano music*, New York-London, 1979, second edition.

[8] C. Gerling, F. Chopin's Barcarolle op. 60: Learning strategies, „Art research journal", Porto Alegre, Vol. 1/2, ago-dec. 2014, p. 59.

[9] D. Dubal, *The art of the piano*, New York 1989, p. 216. — Ovdje je Dubal upotrijebio riječ „piercing".

da je izvođaštvo veoma složena aktivnost koja sabira instinktivno i racionalno, razmišljanje i osjećanje, analizu i sintezu, a sama interpretacija je kao živi organizam jer je podložna stalnom razvoju.[10]

Po definiciji, interpretacija (lat. *interpretatio*) je tumačenje, odnosno način na koji se muzičko djelo iznosi pred slušaoca. Potpuna nepristrasnost interpretatora u odnosu na kompozitorovu zamisao nije moguća, kao što ostaje upitno apsolutno razumijevanje svih autorovih intencija. Upravo se u subjektivnom, koje je neotklonjivo, može prepoznati dio onog osobenog u tumačenju, pa i elementi posebnog izvođačkog stila.

Treba pomenuti činjenicu da prije epohe muzičke klasike kompozitori nijesu smatrali važnim jasno označavanje načina interpretacije (tempa, dinamike i agogike) pa su na tekstu kompozicije postojala samo opšta uputstva i ona su ostavljala izvođaču veliku slobodu. Od vremena bečke klasike notna slika postaje obavezan predložak za interpretaciju jer kompozitori od tada redovno unose u svoja djela precizna uputstva i oznake, što zadatak izvođača prividno olakšava, a zapravo ga čini složenijim.

Da bi interpretator bio uspješan mora biti muzički nadarena, kreativna ličnost, snažna individua koja sebe ugrađuje u interpretaciju, razvijajući je do osobenog stila. Samo slobodna i kreativna ličnost, koja stoji oči u oči sa autorom i djelom koje izvodi, može biti dobar, sugestivan interpretator, a kada se spoji skrivena silina notnog teksta sa snagom izvođačke ličnosti, nastaje novi stvaralački čin.[11] Josef Hofmann ističe da šta god da je rečeno auditorijumu, bilo literarnim ili muzičkim govorom, mora biti slobodan i individualan izraz kojim upravljaju samo opšti ili estetski zakoni ili pravila: mora biti slobodan da bi bio umjetnički i

[10] D. Trbojević, *Razmišljanja o muzici*, Beograd 1992, str. 71.
[11] *Op. cit.*, str. 74, 76.

mora biti individualan da bi imao vitalnu snagu.[12] Izvođač će biti u stanju da obavi svoj zadatak samo ako muzicira „spontano" ili, kako kaže Heinrich Heine, ako interpretacija „otkriva da izvođač stoji na istim slobodnim duhovnim visinama kao i kompozitor, ako nas uvjerava da je i on slobodan".[13]

S druge strane otvara se pitanje prostora koji interpretator može imati da bi osobeno tumačio, odnosno do kojih granica smije da ide u tumačenju notnog zapisa koji je putokaz i uputstvo za izvođenje i u kome su oznake za dinamiku i tempo aproksimativne i simbolične. Muzičar reprodukuje nečije djelo, ali pri tom i stvara (re-kreira). To ga dovodi u delikatnu poziciju da, u nastojanju da djelo što vjernije oživotvori preciznim čitanjem autorovog zapisa, sâm odredi mjeru do koje će u tumačenje unositi svoja shvatanja i osjećanja i tako kompoziciju dograđivati u pojedinostima i u cjelini. Gledišta po ovome pitanju uvijek su bila i ostala podijeljena, često krajnje suprotstavljena.[14] Treba naglasiti da je prvi zadatak interpretatora da poštuje notni tekst i da kompoziciju koju izvodi što tačnije razumije, čime iskazuje poštovanje prema autoru. Drugi zadatak je da nađe put ka idealu i svoju interpretaciju u datim okvirima podigne do kreativnog čina. K. Wolff kaže da izvođač nužno traži idealan način muziciranja koji će biti apsolutno vjeran, a ipak potpuno nesputan.[15] Dobra interpretacija sastavlja dva kreativna čina: prvi — kompozitorov, koji je zapisan u notnom tekstu i drugi — izvođačev, kojim se na poseban način oživljava muzička kompozicija. Pozicija interpretatora, kao tumača kompozitorovih ideja odnosno tragaoca za

[12] J. Hofmann, *Piano playing: With piano questions answered (A Foreword)*, New York, 1976.
[13] H. Heine, *Lutetia*; *cit. po*: K. Wolff, *Schnabel's interpretation of piano music.*
[14] D. Despić, *op. cit.*, str. 21.
[15] K. Wolff, *op. cit.*

idealnom formom djela koju tumači, liči na poziciju prevodioca pjesničke riječi, koji ima zadatak ne samo da prenese stihove u drugi jezik, već i da ih prepjeva kako bi djelo dobilo što izvorniji oblik i približilo se duhu originala. Da bi ostvario ovaj težak zadatak, muzički interpretator, kao i prevodilac poezije, mora biti i sâm umjetnik. Nikolaj Hartman, u svojoj *Estetici*, pravi analogiju između muzičkog izvođaštva i umjetnosti glume. On primjećuje da muzika zavisi od izvođenja jer postoji i nezapisani međusloj koji se sviranjem realizuje, a to nije više djelo kompozitora, već izvođača-muzičara koji je slobodan u oblikovanju bezbrojnih pojedinosti najnemjerljivije vrste, od kojih bitno zavisi oblikovanje cjeline. Po Hartmanu muzički izvođač može biti potpuno produktivno stvaralački umjetnik, ne manje nego što to može glumac u drami jer on do kraja oblikuje kompozitorovo djelo, on ga ispunjava životom i dušom onako kako mu se čini da je kompozitor mislio, samo što je muzičar, za razliku od glumca, interpretator muzičkog djela, a glumac prikazivač lica.[16]

Opisani zadatak muzičkog interpretatora ostvarili su manje ili više svi umjetnici pijanizma o kojima je riječ u ovoj knjizi. S obzirom na činjenicu da preslobodna tumačenja nijesu prihvatljiva jer na taj način izvođači mogu falsifikovati intencije kompozitora, u tekstovima koje slijede pokušala sam da na primjerima, kroz uporednu analizu interpretacija, pokažem koliko stepen muzičkog oživljavanja notnog zapisa zavisi od nivoa kreativnosti i snage ličnosti pijanista. Bolji pijanisti grade osobenu interpretaciju na temelju svojih vizija koje nijesu u koliziji sa notnim zapisom. Oni su sposobni da otkrivaju nove izražajne prostore u ponuđenim okvirima koje poštuju. J. Hofmann kaže da suptilnije sviranje klavira zavisi od mašte, profinjenosti, senzibiliteta i duhovne vizije interpretatora, te da on nastoji prenijeti publici, svjesno ili nesvjesno, ono

[16] N. Hartman, *Estetika* (prev. M. Damjanović), Beograd 1979, str. 144.

što je u kompoziciji ostalo skriveno između redova. „Duhovno oko ovog nevidljivog nečeg" je ono što muzičari imaju na umu kad govore o „čitanju između redova", a to je istovremeno najfascinantniji i najteži zadatak interpretativnog umjetnika jer se samo između redova, u književnosti kao i u muzici, skriva duša umjetničkog djela.[17]

U nauci o pijanizmu već je konstatovano da postoji više pristupa kada je riječ o izvođačkoj rekonstrukciji izvornosti tumačenih kompozicija nastalih u ranijim epohama, u odnosu na klavir kao instrument koji je tehnički dograđivan. Dio pijanista pokušava da svoje interpretacije djela starijih autora približi izvornom zvučanju izvođenjem na prevaziđenim, istorijskim instrumentima sa inferiornijim mogućnostima; drugi koriste moć današnjeg klavira u potrazi za novim prostorima tumačenja, dok treći najslobodnije prilaze, odstupajući od izvornosti kroz izvođenja savremenih adaptacija. Radoznalost koja vuče rekonstrukciji izvornog zvučanja djela sviranjem na istorijskim instrumentima, izlazi iz potrebe promišljanja ranijeg nivoa publike i stvaralaca. Međutim, moderni klavir, koji ima bogatiji zvuk sa više sonornosti, svakako je doprinio podizanju nivoa umjetničkog utiska prilikom slušanja baroknih i klasičnih djela. U tom smislu P. Badura-Skoda interpretatore koji izvode J. S. Bacha dijeli na: one koji se pretvaraju da zajedno sa svojom publikom žive u vrijeme baroka, zatim one koji „velikim masama zvuka" naglašavaju specifične ekspresivne elemente jer imaju naklonost za romantični stil 19. vijeka, kao i one koji se, preferirajući stil 20. vijeka, najviše udaljavaju od originalnog zvučanja.[18] Ako se ova podjela ima u vidu, kod izbora pijanista i njihovih interpretacija pokušala sam da se zadržim na sredini, prihvatajući umjetnike klavira kod kojih se ne gubi izvornost djela,

[17] J. Hofmann, *op. cit.*
[18] P. Badura-Skoda, *op. cit.*, p. VII.

a prisutna je i otvorenost ka kreativnim mogućnostima koje pruža savremeni instrument.

Za kompariranje interpretacija odabrala sam sedam poznatih djela klavirske literature koja su komponovali najznačajniji predstavnici svojih epoha, od baroka do poznog romantizma ili rane neoklasike: J. S. Bach (*Praeludium & Fuge no. 16, g-moll, WTK I*), W. A. Mozart (*Sonata K. 281, B-dur*), L. v. Beethoven (*Sonata Pathetique, op. 13*), F. Chopin (*24 Preludes op. 28* i *Barcarola*), R. Schumann (*XII Etudes symphoniques, op. 13*) i J. Brahms (*Intermezzo op. 118 no. 6*). Izdanja ovih kompozicija, kao osnovu komparativne analize, među kojima ima razlika, birala sam prema stepenu opšte prihvaćenosti i relevantnosti, kao što su: *Breitkopf & Härtel* (Leipzig), *Edition Peters* (Leipzig), *G. Henle Verlag* (München), *N. Simrock* (Berlin) i dr. Nekad su se pomenute razlike javljale već u vremenu nastanka kompozicija, a često su ih stvarali i sami autori.[19]

Kod izbora pijanista vodilo me više kriterijuma, od kojih je najvažniji — poetska snaga interpretacije, zatim osobeni elementi pogodni za upoređivanje sa izvođenjima drugih, ali i kritikom potvrđen značaj izvođača koji imaju izgrađen prepoznatljiv stil. Ovdje treba istaći da, pored pijanista čija sam izvođenja tretirala, analizom nije obuhvaćen i jedan broj značajnih umjetnika klavira. Razlog tome je obaveza postizanja jasnoće pristupa jer sam upoređivala uvijek samo dva izvođenja jednog djela, tako da su u tekstovima tretirane interpretacije četrnaest pijanista:

[19] F. Chopin je, na primjer, da bi isto djelo mogao objaviti više puta, a da pri tom zaobiđe zakone o autorskim pravima i izbjegne plaćanje takse, rukopise sa tekstualnim odstupanjima slao raznim izdavačkim kućama u Francuskoj, Engleskoj ili Njemačkoj. Tako su, pored rukopisa i kopija, nastajala najmanje tri prva izdanja većine Chopinovih kompozicija, sa razlikama koje su docnijim izdavačima predstavljale problem kod sravnjivanja i izbora što autentičnije varijante za objavljivanje (J. Samson, *Chopin studies 2*, Cambridge 1988).

Samuila Feinberga i Glenna Goulda (Bach), Vladimira Horovica i Emila Giljelsa (Mozart), Svjatoslava Rihtera i Daniela Barenboima (Beethoven), Alfreda Cortota i Ive Pogorelića (Chopin), Artura Rubinsteina i Marthe Argerich (Chopin), Claudia Arraua i Vladimira Aškenazija (Schumann), Wilhelma Backhausa i Murraya Perahie (Brahms).

Pri izboru izvođenja zanimljive su i razlike koje se javljaju kod jednog pijaniste u raznim fazama njegove karijere, u slučaju kada je mijenjao estetski stav, što se može primijetiti preslušavanjem više snimaka interpretacija istog djela. D. Dubal, na primjer, primjećuje da prvi snimak kompleta Beethovenovih sonata, koji je Barenboim napravio u svojim dvadesetim godinama, teži dostojanstvu i ozbiljnosti iskazivanja i da su spori stavovi prepuni izražajnosti, ali da su donekle „teški". Međutim, Barenboimovo novije izvođenje Beethovenovih sonata je „više mladalačko, energičnije, dinamičnije, ali često površno".[20] Ja sam odlučila da analiziram jedno od njegovih docnijih izvođenja *Sonate op. 13*.

Ponekad interpretator, koliko god se trudio da što preciznijim čitanjem svih oznaka iz notnog teksta tačno protumači intencije kompozitora, ostaje zbunjen pred nijansama koje se povremeno mogu pojaviti „između redova", a koje manje ili više pomjeraju karakter djela. Dobar primjer kompozicije koja nosi tako „neuhvatljiv" smisao je *Barcarola* F. Chopina. To je bio jedan od razloga zašto sam upravo ovu Chopinovu kompoziciju odabrala za komparativnu analizu njene dvije interpretacije. Enigmatičnost Chopinove muzičke vizije u ovome komadu učinila je da su samo rijetki umjetnici pijanizma dosezali njegova moguća značenja. Ako znamo da je Chopin izbjegavao poetske asocijacije, to bi vodilo zaključku da ni izvođač ne bi trebalo da ih traži u njegovim kompozicijama. Međutim, neki njegovi komadi, kao što je *Barcarola*, u izvođenjima

[20] D. Dubal, *op. cit.*, p. 42.

ostaju nedovoljno izražajni ako pijanista ne pokuša da im „doda" svoju viziju. Kao primjer kako bi interpretator trebalo da prilazi ovakvim djelima, u tekstu o *Barcaroli* donijela sam, izuzetno, svoju viziju do koje sam došla pripremajući je kao dio svog koncertnog repertoara. U kompozicije teško dostižnog smisla, a koje sam takođe odabrala, spada i dio Chopinovih *Preludijuma*, op. 28,[21] zatim *Intermezzo* op. 118, br. 6, J. Brahmsa, kao i sonate W. A. Mozarta koje su često potcjenjivane jer „lako" zvuče i prividno su jednostavne, a u stvari su stilski i interpretativno veoma zahtjevne. Za Mozartove sonate A. Schnabel kaže da su „suviše jednostavne za djecu, a suviše teške za umjetnike".[22]

Komparativni pristup interpretacijama, kao novije polje muzičkog istraživanja, omogućen je razvojem tehnologije snimanja tona. Nakon više od vijeka otkad postoje fonografski zapisi, nakupila se velika kolekcija snimljenih klavirskih djela od značajnog broja izvođača. Od tada su nastale važne uporedne studije koje su pomogle razvoju muzičke estetike i doprinijele boljem razumijevanju umjetnosti muzičkog izvođaštva.[23]

[21] Kad je riječ o hermetičnosti nekih Chopinovih *Preludijuma*, op. 28, interesantno je pomenuti jedan detalj iz koncertne prakse. Poljski pijanista Jan Kleczynski nije znao kako da odsvira *Preludijum* br. 2, pa je, svirajući cjelinu djela, ovaj komad preskakao i izvodio *Preludijum* br. 1 dva puta.

[22] *Cit. po*: A. Brendel, „A Mozart player gives himself advice" in: *Music, sence and nonsence*: *Collected essays and lectures*, London 2015.

[23] J. Bowen, The history of Remembered Innovation, The Journal of Music Theory, XI, 1993. — Iako postoje opisi savremenika, danas ne možemo znati kako je Chopin svirao, ali možemo analizirati izvođenja pijanista, snimana od početka dvadesetog vijeka. Na primjer, broj fonografskih zapisa *Barkarole* računa se stotinama, što je obrnuto proporcionalno malobrojnosti analiza (C. Gerling, *op. cit*, p. 64).

Johann Sebastian Bach: Praeludium & Fuge no. 16, g-moll, BWV 861 — WTK I

Samuil Feinberg — Glenn Gould

Prvi dio obimnog djela za klavir, edukativnu zbirku od 24 preludijuma i fuge, pod naslovom *Das wohltemperierte Klavier (Dobro temperovani klavir)*, Bach je komponovao 1722. godine, a drugi dio, koji takođe sadrži 24 preludijuma i fuge, završio je 1744. godine. Glavna njegova intencija bila je da kroz ove kompozicije praktično demonstrira funkcionisanje i mogućnosti koje pruža novo dostignuće — sistem „ravnomjerne temperacije", koji je krajem 17. vijeka predstavljao veliki pomak u razvoju teorije muzike. Ravnomjerno štimovanje 12 polustepena u oktavi i brisanje nijansi između enharmonskih tonova, odnosno njihovo izjednačavanje, omogućilo je da svih 12 tonaliteta dura i mola usklađeno zvuče i budu jednako upotrebljivi. Svaki preludijum i fugu Bach je iskomponovao u svim tonalitetima, hromatskim redom.

Veličina i složenost ovog Bachovog djela otkriva njegov karakter da strpljivo i pasionirano produbljuje i ponire u barokne forme. On potiče iz stare i ugledne muzičke porodice pa nije iznenađujuće da je imao isključivi interes za tradicionalne oblike. Međutim, ono što ga je izdvajalo od ostalih i obezbijedilo opstanak njegovog opusa na izvođačkoj sceni, po mišljenju Dušana Plavše, je „umjetnički temperament, humanistički karakter njegove umjetnosti, (...) duboko poznavanje zakona estetike i osjećanje mjere i realizam u izražavanju ljudskih osjećanja i ideja".[1]

[1] D. Plavša: *Muzički portreti i profili*, Zagreb 1968, str. 15.

Bach je nizao preludijume i fuge kao karakterno različite komade koji su istovremeno u snažnom jedinstvu. *Dobro temperovani klavir*, kao veliko djelo barokne epohe, predstavlja „intelektualni izazov jednako za muzičare i slušaoce kao i dubok i naizgled nepresušni izvor inspiracije" konstatuje Philip Goeth.[2]

Preludijum, nastao kao improvizaciona forma u baroku, najčešće je dvodjelne ili trodjelne građe. Kao „predigra", ima prirodu uvoda koji utvrđuje osnovni tonalitet i prijethodi čvršćem, strogo kontrapuntskom obliku — *fugi*. Bachovi preludijumi često se zasnivaju na upečatljivom melodijskom ili ritmičkom obrascu, pojedini su prožeti osobenom ekspresijom, a u neke je utkana plesna priroda.

Tema *fuge* prolazi kroz sve glasove u ekspoziciji. Potom se, isprekidana međustavovima, u razvojnom dijelu javlja u drugim tonalitetima. Treći, posljednji dio *fuge* donosi *stretto* u *allargando* i *maestoso* kadenci koja je zaokružuje. Josip Andreis kaže da je „cijela građevina fuge sazdana na izrazitosti njene teme koja se, u punom obliku ili u karakterističnim fragmentima, javlja gotovo kroz čitavo odvijanje polifonog fuginog tkiva".[3] Robert Schumann je za Bachove fuge rekao da su većinom „karakterni komadi najviše vrste, prave poetske slike od kojih svaka zahtijeva sopstveni izraz, svoje naročito sjenčenje".[4]

Bach je smatrao da bi, u procesu edukacije, na učenika podsticajno djelovale slojevite kompozije različitog oblika i prirode. Rijetke odrednice za *tempo*, koje je on povremeno upisivao, u njegovo vrijeme označavale su emocionalni karakter djela, koji je, zauzvrat, sugerisao brzinu kojoj

[2] P. Goeth: *J. S. Bach's Well-tempered Clavier* — http://www.Bachwelltemperedclavier.org
[3] J. Andreis: *Historija muzike I*, Zagreb 1951, str. 319.
[4] *Cit. po*: D. Plavša, *op. cit.*, str. 16.

pripada, smatra Yo Tomita.[5] U Bachovo doba naziv „clavier" nije podrazumijevao određeni instrument sa klavijaturom, već se mogao odnositi na spinet, klavikord, čembalo, orgulje, kao i na tadašnji klavir.[6] Zbog toga problem interpretacije Bachovog *Dobro temperovanog klavira* postaje slojevitiji jer je odabir odgovarajućeg instrumenta, u zavisnosti od karaktera pojedinačnog preludijuma i fuge, važan segment razmišljanja o načinu interpretacije ovog Bachovog djela. Prema ocjeni Siglind Bruhn, danas se mogu primijetiti četiri različita pristupa u izvođenju *Dobro temperovanog klavira*. U prvu grupu spadaju oni izvođači koji svoju interpretaciju oblikuju samo na instrumentu za koji je djelo komponovano. Drugu grupu čine oni koji prave napor da oponašaju zvuk čembala na modernom klaviru.[7] Treća skupina interpretatora vjeruje da najveći dio Bachovog muzičkog jezika nije ograničen na određenu vrstu instrumenta pa značenja izvode samo iz unutarmuzičke strukture. Četvrta grupa izvođača temelji svoj pristup prije svega na razumijevanju djela kroz iskustvo romantičarske epohe, koristeći veće mogućnosti modernog klavira.[8] Charles Rosen nalazi da je većina interpretacija Bacha u našem vremenu na usluzi

[5] Y. Tomita: *The Well-tempered clavier, Book I,* 1996. — http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/wtc1.html

[6] Ostalo je zabilježeno da je Bach najviše cijenio klavikord jer je na njemu mogao ostvariti veće tembrovsko nijansiranje tonova.

[7] P. Badura Skoda opominje „da ne bismo smjeli zaboraviti 'pseudo istoričare' čiji je pogled na Baha često dijametralno suprotan onome što je Bahovo obrazovanje koje se, iznad svega, može osloniti na više od stotinu godina ozbiljnog, temeljnog rada". S druge strane, on vidi da povremeno pseudo-autentična izvođenja „mogu biti potpuno neodoljiva, kao u slučaju Glenna Goulda, kome su pijanističko majstorstvo i veliki literarni talenti pomogli da nametne svoje često ekscentrične ideje" (*Interpreting Bach at the keyboard*, Oxford University press, 1995, p. VII).

[8] S. Bruhn: *J. S. Bach's Well-tempered clavier. In-depth analysis and interpretation*, Hong Kong, 1993. — Transcription for the Web published 2002–2003 — http://www-personal.umich.edu/~siglind/text.htm



Samuil Feinberg

modernom preferiranju raznolikosti, dodavanjem različitih dinamičkih efekata, sviranjem nekih pasaža nježno, drugih sa više dramske snage, zaključujući da većina pijanista nalazi da je takvo izbjegavanje monotonije „apsolutno neophodno".[9] Danas postoji, kako primjećuje Paul Badura Skoda, različitost tumačenja Bachovog djela „u razmjerama koje se vjerojatno ne odnose ni na jednog drugog kompozitora".[10]

Za dublje razumijevanje problema koje otvara interpretacija Bachovog *Dobro temperovanog klavira* potrebno je iz cjeline izdvojiti jedan Preludijum i fugu i uporediti dva odabrana izvođenja. Odlučila sam se za *Preludijum i fugu* u g-mollu, br. 16, I. Hugo Riemann opisuje *Preludijum* u g-mollu kao kontemplativni komad ozbiljnog raspoloženja koji „nije samo pun ekspresije i patosa, već je potpuno oslobođen oštrih efekata".[11] S druge strane, tema *Fuge* u g-mollu uglavnom je mirnog pokreta, ali upornog i napetog karaktera koji na momente postaje patetičan. Kontrasubjekt[12] ne donosi novi motiv, već samo inverziju tematskog materijala pa zbog toga Salomon Jadassohn „s pravom primjećuje jedinstvo cijele fuge".[13]

Za uporednu analizu odabrala sam izvođenja dvojice pijanista: Samuila Feinberga i Glenna Goulda koji su, možda više nego drugi, na originalan način prišli ovom Bachovom djelu.

[9] C. Rosen: „Styles and manners" in: *Piano notes. The world of the pianist*, New York 2002.

[10] P. Badura-Skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard*, Oxford University press, 1995, p. VII.

[11] H. Riemann: *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier*, London 1893, p. 101.

[12] *Kontrasubjekt* je nova melodijska linija u pozadini koja se izlaže istovremeno sa temom u drugom glasu i kontrapuntski je dopunjava.

[13] *Cit. po*: H. Riemann, *op. cit.,* p. 102.



Glenn Gould

Samuil Feinberg

Samuil Feinberg (1890–1962), sovjetski kompozitor i pijanista; bio je prvi koji je izveo cjelokupni Bachov *Dobro temperovani klavir* na koncertu. Njegov osobeni interpretativni stil ekspresionističkih boja najbolje se složio sa djelima Skrjabina. Analizirani snimak *Preludijuma i fuge* u g-mollu Feinberg je ostvario 1959. godine.

Glenn Gould

Glenn Gould (1932–1982), kanadski pijanista; debitovao je u SAD 1955, a u Evropi 1957. godine. Imao je širok repertoar, od kompozicija za instrumente sa klavijaturom iz 16. vijeka, do jazz literature, a istakao se interpretacijama Bachovih djela. Snimak Gouldovog izvođenja *Preludijuma i fuge* u g-mollu, koji je predmet analize, nastao je 1963. godine.

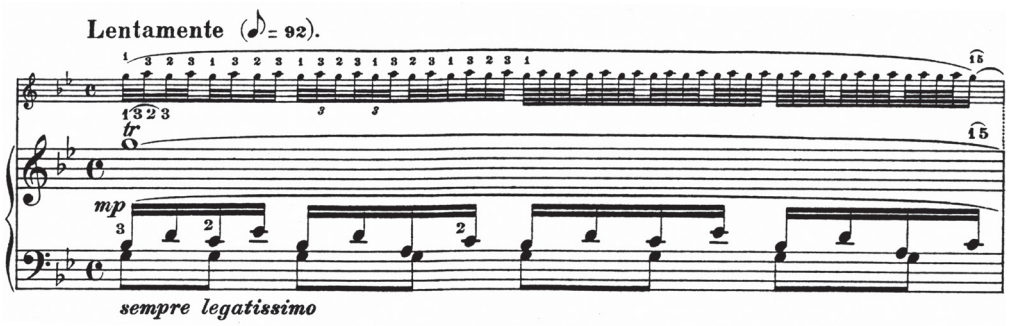
Kao osnov za komparaciju koristila sam izdanje *Breitkopf & Härtel* — Leipzig, New York 1908.

■ ■ ■

I. Preludijum

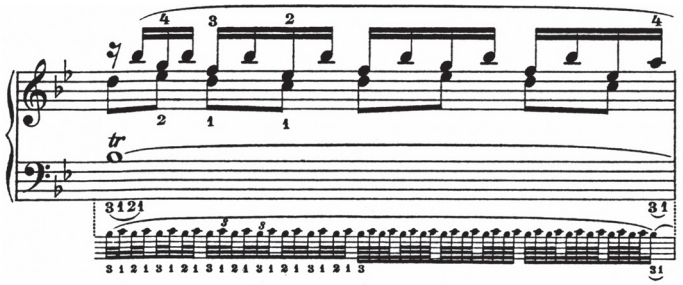
Prvu ritmičku figuru Preludijuma, koja se javlja četiri puta (taktovi 1, 3, 7. i 11), Feinberg i Gould interpretiraju različito. Ornament u gornjem glasu (t. 1), u prvoj četvrtini, Feinberg počinje slobodno u *piano*, a nastavlja 64-inama. Brži tempo izvođenja vjerovatno je razlog ritmički nepreciznog trilera na samom početku Preludijuma. Feinberg je većom pokretljivošću vjerovatno imao namjeru da oživi melodijski statične glasove — gornji kao ornament i donji kao pedal. Uočljiv je i blagi *crescendo-decrescendo* u drugoj polovini istog takta.

Početak Preludijuma (t. 1) Gould interpretira *mezzopiano*. Umjesto trilera u gornjem glasu, ton g^2 kod Goulda traje jednu četvrtinu i 32-inu pod ligaturom. Ornament na drugoj dobi nastavlja 32-inama, zatim triolama u 32-inama i na kraju takta 64-inama. Posljednju 16-inu koja je ligaturom vezana za prvu dobu drugog takta, za razliku od Feinberga, Gould izvodi 64-inama. On se odlučio na postupno ubrzavanje trilera, demonstrirajući na taj način osobeni pristup Bachovom komadu.
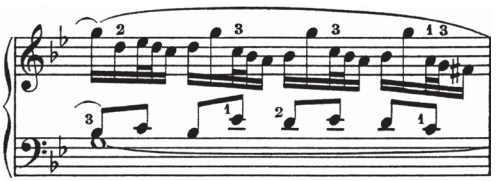


Dok Feinberg prvu ritmičku figuru u 3. taktu interpretira na isti način, Gould u donjim notnim linijama podvlači srednji glas u komplementarnom ritmu *tenuto* artikulacijom, a ton g^1 u desnoj ruci, umjesto trilera, izdržava jednu osminu i 32-inu pod ligaturom. Na drugoj dobi ornament izvodi triolama u 32-inama, a u drugom dijelu takta 64-inama.

Triler se u Preludijumu pojavljuje četiri puta, ali je, zbog inverzije glasova u taktovima 7 i 11, u donjim notnim linijama. Prvom ritmičkom figurom u paralelnom B-duru, u 7. taktu, počinje drugi segment Preludijuma, a u 11. taktu treći odjeljak u c-mollu. Jasno je da promjena tonaliteta donosi novi pristup tumačenju pa Feinberg u B-dur (t. 7) ulazi *mezzoforte* i svjetlijom bojom tona.
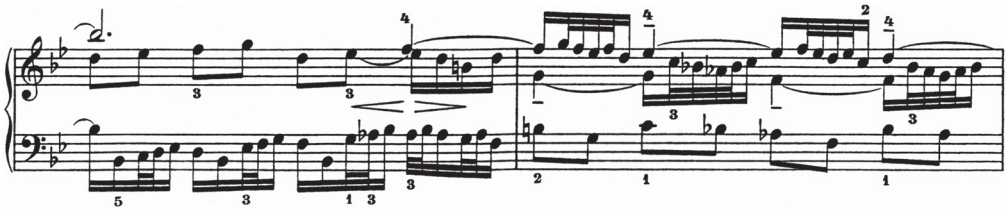


Gould, potpuno suprotno, promjenu atmosfere ističe *piano* dinamikom i *sostenuto* tempom pa je karakter prve ritmičke figure sada mekši i krhkiji od pojave u 1. taktu. Interesantno je primijetiti da je Gould, u odnosu na početak komada, u 7. taktu pokazao tendenciju blagog usporavanja tempa. Raspored 32-ina, triola u 32-inama i 64-ina u taktovima 7 i 11, isti je kao u 1. taktu. Zbog čega se Gould odlučio da u 3. taktu ornament varira na drugi način? Odgovor vjerovatno leži u njegovoj težnji da izbjegne šablonizirano tumačenje i monotonu naraciju kojoj skromne dinamičke oscilacije u Preludijumu mnogo doprinose.

Drugi takt u gornjim notnim linijama Feinberg interpretira kao nedjeljivu frazu u *pianissimo* dinamici i *legatissimo* artikulaciji. Mat boja tona u desnoj ruci i pedal na *g*, kao pozadina u donjim notnim linijama, stvaraju dva zvučna plana. Međutim, g^2 u gornjem glasu, koje se ponavlja četiri puta, može se uočiti kao drugi pedal. Melodiju u gornjim notnim linijama (t. 2) Gould nastavlja u otvorenoj boji tona, a ton g^2 svira *non legato*, stvarajući utisak dvoglasa.



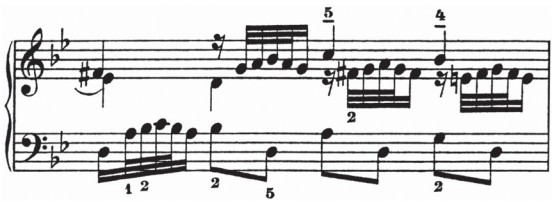
U nastupu druge, a naročito treće ritmičke figure koja pruža više slobode, Feinberg primjenjuje *subito pianissimo* (t. 5 na drugoj dobi), poslije kratkog *crescendo-decrescendo* na početku istog takta. U sredini 4. takta on neočekivano naglašava 16-ine u srednjem glasu. U 6. taktu Feinberg donosi izrazitiji *crescendo* i *marcato tenuto* tonove u srednjem glasu, a završava *decrescendom* i svjetlijim tembrom u melodiji gornjeg glasa. Na istom mjestu Gouldov *crescendo* je, suprotno Feinbergu, veoma uzdržan i opada kroz *diminuendo* i *ritenuto* u *pianissimo* dajući drugu boju na kraju takta. U inverziji glasova u drugoj ritmičkoj figuri i u prvoj pojavi treće ritmičke figure (t. 8 i 9),



Feinberg izražava veće dinamičke kontraste između donjeg i srednjeg glasa (*mezzoforte-piano*). Dok lijeva ruka izvodi *decrescendo* od *mezzoforte*, desna je *piano* (t. 8), potom lijeva ruka nastavlja *pianissimo*, a desna oblikuje dvoglas u imitaciji (gornji glas — *mezzoforte*, srednji glas — *piano*, t. 9). Dvoglas se sekventno spušta i postupnim *decrescendom* završava u *ritenuto*. Međutim, dinamički odnos lijeve i desne ruke (t. 8) u tumačenju Goulda je *mezzopiano-pianissimo*, a imitacioni nastup glasova u desnoj ruci (t. 9) je *mezzopiano* tako da Gould, za razliku od Feinberga, ne pravi dinamičku razliku između gornjeg i srednjeg glasa.
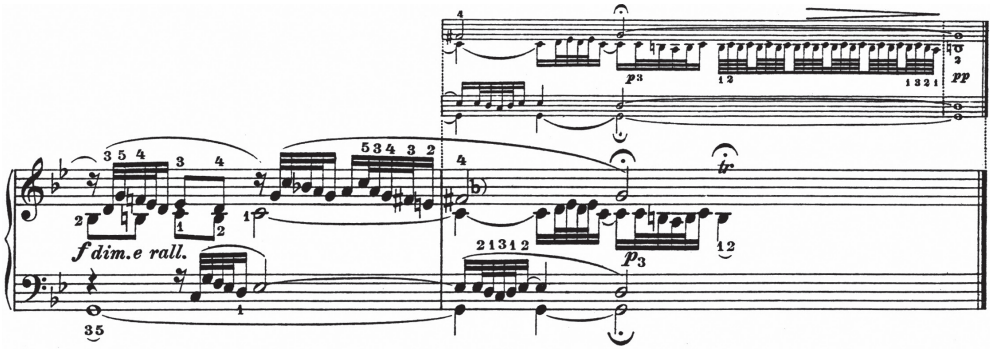
Kulminaciju Preludijuma kod obojice pijanista nalazimo u drugom nastupu treće ritmičke figure. Feinberg, na drugoj i trećoj dobi 12. takta, 32-ine i 16-ine u gornjem i srednjem glasu pojačava do *mezzoforte*, a

u drugoj polovini 13. takta, u gornjem glasu, ponovo oblikuje *crescendo* do *mezzoforte*, do tona as^1 (N6), završavajući takt *ritenutom* i *diminuendom*. Gould, naprotiv, na istim mjestima izvodi blaži *crescendo* (t. 12) i zanimljivo akcentuje tonove d^1 i es^1, u srednjem glasu (t. 13), ispred pojave N6, a u 17. taktu, u donjem glasu, naglašava ton *c*, ističući osobitu boju N6. U 14. taktu osjetan je vrhunac u Gouldovom melodijskom iskazu. *Marcato* 32-inama u lijevoj ruci a zatim i u desnoj i *tenuto* četvrtinama u gornjem glasu, u drugoj polovini takta, on otkriva dvoslojnu strukturu komada.



Isti takt Feinberg počinje *piano* i nastavlja blagim *crescendom* do tona b^1 u gornjem glasu. Povratak druge ritmičke figure, od kraja 15. takta, u izvođenjima obojice pijanista ne teče *mezzoforte*, kako je označeno u notnom tekstu. U 16. taktu trećeg odsjeka Preludijuma, prema izdanju *Breitkopf & Härtel*, označen je *crescendo* do *forte* na početku 18. takta. *Forte*, preko *diminuenda* i *rallentanda*, na polovini 19. takta, prelazi u *piano*. Kod obojice pijanista, u istim taktovima, ne uočava se *crescendo* do *forte* što, prema pomenutim oznakama, predstavlja značajnu promjenu dinamičkog plana. Samo u sredini 17. takta Feinberg 32-ine lijeve ruke vodi do *mezzoforte*, ali odmah zatim, imitacionim odgovorom u desnoj ruci, u komplementarnom ritmu, prelazi u *tempo sostenuto*, *ritenuto* i *diminuendo*.

U oba izvođenja *coda* je u opuštajućem tempu i dinamici. Kod Feinberga 18. i 19. takt je *mezzopiano*, u *tempo ad libitum*.



Kraj 18. takta je *pianissimo*, a posljednji triler na tonu *h* u srednjem glasu (*pikardijska terca* u t. 19) je izostavljen. Gould iste četvoroglasne taktove Preludijuma izvodi u *tempo allargando*. U gornjem glasu na četvrtoj dobi 18. takta, ton a^1, koji se javlja dva puta, svira kao as^1. Ornament u posljednjem taktu Gould, kao i Feinberg, smatra suvišnim, pa Preludijum završava mirno i jednostavno.

Različit pristup Feinberga i Goulda ovom Preludijumu otkriva ne samo ostvaren tempo, već i dinamički plan. Pri tome oni su očuvali, svaki na svoj način, temeljni karakter kompozicije. U Feinbergovom tumačenju Preludijuma (1'44) ispoljena je *doloroso* atmosfera, u znatno bržem i nestabilnijem tempu u odnosu na izvođenje Goulda. Kod Feinberga su variranja tempa prisutna u svakom taktu i zbog toga lakše uočljiva. Zbog izraženijih *crescenda, decrescenda, ritenuta, accelleranda* i *sforzata* Feinberg se udaljava od oznaka u notnom tekstu. Romantičarsku prirodu Preludijuma, između ostalog, oblikuje Feinbergovo slobodno interepretiranje trilera, odnosno odstupanje od barokne preciznosti u izvođenju ornamenata.[14]
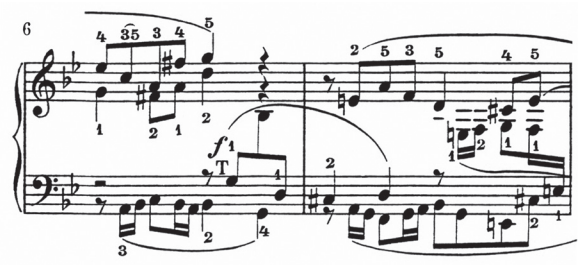
[14] J. A. Hiller, međutim, kaže da se u 18. vijeku vjerovalo da ornamenti „nikad ne smiju biti zaglavljeni na određenim mjestima. Oni su radije bili, prije svega, namijenjeni da vezuju note" (*Anweisung zum musikalich-zierlichen gesange*, Leipzig 1780; *repr.*, Leipzig 1976).

Dinamika Preludijuma kod Goulda uglavnom je bez većih oscilacija. Ritam je precizan, a tempo, za razliku od Feinberga, prividno metronomski stabilan. Pažljiviji uvid, međutim, otkriva da on postupno usporava do kraja kompozicije pa su njegove promjene tempa šire. Gould je skoncentrisan na miran iskaz i interpretira Preludijum ujednačenim i *quasi non legato* tonom otvorene boje koji je pažljivo odmjeren i zaokružen. Nedostatak nijansi u boji tona, međutim, rezultira povremenim upadanjem u ravan, jednoličan i besadržajan melodijski tok. Lijevu i desnu ruku on jasno zvučno razdvaja. Gouldova intepretacija Preludijuma (2'26) duža je od Feinbergove.
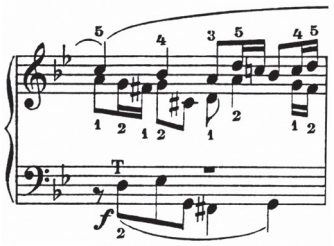
II. Fuga

U ekspoziciji Fuge Feinberg uvodi *mezzoforte* temu kroz četiri glasa, opušteno i *legatissimo*, u *mesto* i *doloroso* atmosferi. Tempo je u 2. taktu *quasi sostenuto* jer osminska pauza na početku, u donjim notnim linijama, traje za nijansu duže. Početnom motivu teme Feinberg daje više dramskog i narativnog značaja, što se posebno odnosi na *marcato* prva tri tona, a završni motiv teme čuje se kao *mezzo piano* iako su njeni nastupi označeni *forte* dinamikom u notnom tekstu. Kontrasubjekt kod Feinberga pažljivo je izrađen i u drugom je planu u odnosu na temu. U taktovima 5 i 6, *piano* kontrasubjekt u sopranu otvara prostor istaknutoj temi u basu. Posljednja pojava teme u ekspoziciji, kao komesa u tenoru (t. 6–7), jasno je izdvojena kod Feinberga iako je provučena kroz srednji glas.

Troglasni međustav bez alta teče od 8. do 12. takta. Feinberg izrazitim *legatom* u sopranu i preplitanjem melodijskih linija u dvoglasu sa tenorom, vodi do blagog *rallentando* (t. 10), a potom, preko *poco marcato* u basu, do *tempo ritenuto* (t. 11) koji nije označen u notnom tekstu.

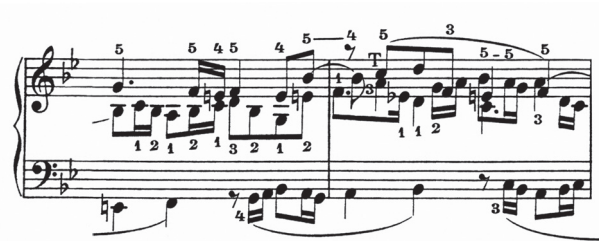


U Gouldovom fraziranju teme u ekspoziciji, za razliku od Feinberga, ne nalazimo dinamičko, tembrovsko i agogičko variranje početnog i završnog motiva, već on temu izlaže cjelovito. U tumačenju Fuge Gould ne insistira na zvučnoj razlici između teme i kontrasubjekta, što odaje utisak jednostavnog i ravnog izlaganja. Ton je otvoreniji i manje osjenčen *doloroso* bojom, ali sa više energije. Gould insistira na metronomski tačnom izvođenju, uz *ritenuto*, samo u završnim taktovima Fuge. Na kraju 3. takta, umjesto *decrescendo* u *mezzoforte*, kako stoji u notnom tekstu, Gould, suprotno Feinbergu, blagim *crescendom* nastavlja prijelaz u otvorenoj *forte* dinamici i skoro *portato* artikulaciji (t. 4). Zbog toga treća pojava teme u basu slabo se ističe (t. 5), a fraza u gornjim notnim linijama *poco legato*, posebno u altu, zvučno je poklapa.



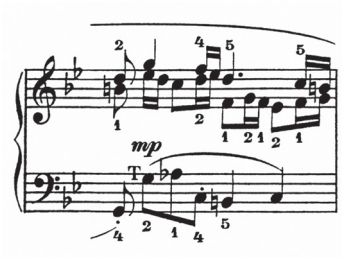
Glasove u međustavu Gould tretira skoro ravnopravno, a sopran je manje *cantabile* nego kod Feinberga. U 11. taktu, frazu u basu Gould ne izvodi *poco marcato*, kako je označeno u tekstu. Prvi međustav on ne završava *rallentando*, što je uočljivo u slobodnijem tumačenju Feinberga.

U gustom polifonom tkanju razvojnog dijela kod Feinberga, u *tempo rubato* i *poco sostenuto*, svaki nastup teme jasno izranja. On prednost daje njenom dinamičkom oblikovanju i tonskoj čistoti složene fakture, posebno kada je isticanje teme otežano zbog izlaganja u srednjem glasu. Feinberg uglavnom poštuje dinamičke oznake u notnom tekstu. Na trećoj dobi 18. takta, ton b^2 u osmini u gornjim notnim linijama je izostavljen. Feinberg, što ne nalazimo kod Goulda, neuobičajeno akcentuje određene tonove u razvojnom dijelu: b^1 kao dvije osmine pod ligaturom u gornjim notnim linijama (t. 14–15),



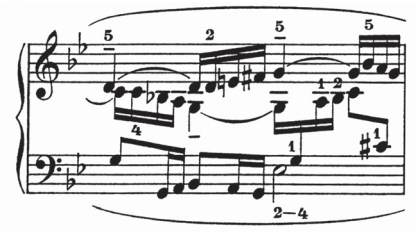
f kao polovinu note i osminu pod ligaturom (t. 16–17) i g^1 kao dvije osmine pod ligaturom u taktovima 22–23. Ovi tonovi, koji se javljaju u notnom tekstu bez dinamičkog naglaska, ispred su nastupa teme kao duksa u sopranu, kao dvoglasnog *stretta* u basu i altu i kao komesa u altu. U promišljanju o slojevitoj strukturi Fuge, Feinberg je osjetio potrebu da na određenim mjestima dodatno pripremi izlaganje teme i na taj način izmijeni Bachovo bogato kontrapuntsko preplitanje glasova. U taktovima 13. i 14, temu u basu on izvodi *poco rubato*, a u 20. taktu *poco sostenuto*. *Poco ritenuto* Feinberg koristi i na kraju fraze, u gornjim notnim linijama, ispred *subito piano* (t. 18), zatim u 19. taktu, ispred izlaganja teme kao duksa u basu, i u 24. taktu, u završnom motivu teme u altu, koji potom *decrescendom* prelazi u drugi međustav Fuge. Međutim, u notnom tekstu na ovom mjestu (t. 24) je *crescendo* do *forte*, a troglasni međustav bez tenora počinje *subito piano*.

Za razliku od Feinberga, Gould razvojni dio uglavnom svira *poco legato* i *portato*, u namjeri da se približi autentičnom zvuku instrumenta sa klavijaturom baroknog doba i ne slijedi dinamičke oznake. Nastup komesa u basu, u 13. taktu, on nedovoljno ističe u odnosu na dionicu soprana i alta. Dinamički ravan *mezzoforte* i na momente monotono kontrapuntsko preplitanje glasova Gould ne obogaćuje, kako je označeno u notnom tekstu (t. 16–18), *crescendom* do *forte* i *subito pianom*. U njegovom tumačenju, od 19. takta, basova dionica zvučno dominira u razvojnom dijelu. U glasovima soprana i basa, a zatim alta, Gould gradi *crescendo* do izlaganja duksa u basu (t. 20), koji tumači u *forte* dinamici iako je u notnom tekstu na tom mjestu *mezzopiano*.
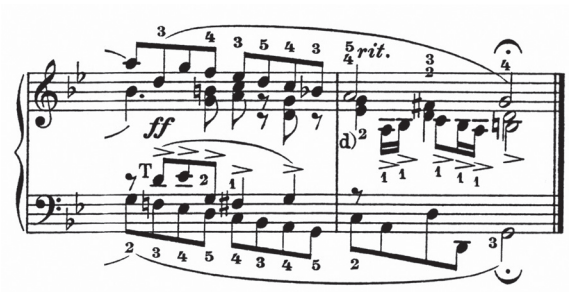


Taktovi 20–22, kod Goulda predstavljaju kulminaciju cijele *Fuge*, pa on duks u sopranu izvodi također *forte* (t. 21). *Decrescendo* i *non legato leggiero* basovi tonovi slijede u taktovima 23–24. Isto kao Feinberg, u prvom dijelu 24. takta, Gould ne interpretira *crescendo* do *forte* i *subito piano*, kako je sugerisano u notnom tekstu.

Drugi troglasni međustav (t. 24–28) Feinberg interpretira veoma izražajno u *tempo poco rubato*, preplićući dionicu soprana i alta. Od 26. takta izvodi blagi *crescendo*, a potom *decrescendo* i veći *ritenuto* koji u notama nije naznačen (t. 27).



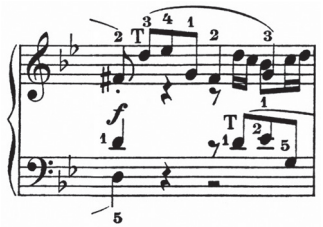
Feinberg na taj način priprema završni dio Fuge koji počinje *piano* u *tempo sostenuto*, a troglasni *stretto* teme, koju jasno izdvaja kroz glasove, tumači *meno mosso* u postupnom *crescendo*. Dalje izlaganje teme u altu, do *piu forte*, teče u slobodnom ritmu i tempu (t. 31–32). Zatim, tema u tenoru kod Feinberga je naglašena, a posljednji takt, u tempo *piu allargando* i *molto decrescendo*, završava u *pianissimo* (t. 33–34).



Obojica pijanista bučne i napete posljednje nastupe teme koji zaokružuju Fugu, preoblikuju u smiren tok muzičke misli što je suprotno oznakama u notnom tekstu. Na taj način dramskom naboju završnog dijela *Fuge* (*kadenci*), koji je improvizatorskog *ad libitum* karaktera, daju veći značaj.

Gouldove promjene dinamičkih oznaka u notnom tekstu daju drugom međustavu i završnom dijelu drugačiji smisao, uglavnom ne remeteći precizan ritam i stabilan tempo. Za razliku od Feinberga, on međustav tumači ravno, *mezzopiano*, bez *crescenda* u 26. taktu, a završava ga ujednačenim tempom *senza ritenuto* (t. 27). Istom dinamikom Gould

nastavlja završni dio, bez pretenzija da nadjača kulminaciju u razvojnom dijelu *Fuge* (t. 20–22), što ne odgovara dinamičkom planu u notnom tekstu, prema kome su završni taktovi *fortissimo* i predstavljaju zvučni i narativni vrhunac. U namjeri da izbjegne pretjeranu napetost i patetiku, Gould, umjesto *forte* (t. 28), nastavlja troglasna *stretta* u oktavi između alta, tenora i basa *mezzopiano*, ne ističući dovoljno izražajnost teme.



Feinberg se u Fugi ne odriče suptilnog dinamičkog sjenčenja, tonskog bojenja i delikatnih modifikacija tempa. *Stretto* Fuge on svira *ad libitum*, mekim i blagim tonom. Zbog toga je njegovo tumačenje ove kompozicije romantičarsko, što današnjem slušaocu može biti prijemčivo, ali nije u skladu s prirodom barokne muzike. Feinbergov tempo Fuge je umjereno spor, ali neujednačen (2'46).

Gould, naprotiv, teži da na savremenom klaviru uspostavi tonsku ujednačenost i postigne kvalitet zvuka koji bi bio blizak istorijskim instrumentima sa klavijaturom, što njegovo shvatanje kompozicije približava atmosferi barokne epohe. Preciznim ritmom Fuge Gould izražava motoričnost kao bitnu karakteristiku Bachovih kompozicija. U Gouldovoj interpretaciji, međutim, ima izvjesnog sputavanja zvuka. On je uspio da u Fugi, zahvaljujući tečnom i pokretnijem tempu, izbjegne patetiku i razvučenost koje današnjem slušaocu mogu biti naporne i monotone. Isto tako, brži tempo učinio je izvođenje komplikovane polifonije Fuge složenijim, što je vidljivo u manjku izražajnosti u pojedinim

izlaganjima teme. Interpretirajući ovu kompoziciju u bržem tempu od Feinberga, Gould (2'13) nije uspio da svaku pojavu teme jasno izdvoji, već se ona povremeno gubi u polifonom spletu.

Trajanje izvedbe cjeline *Preludijuma i fuge* u g-mollu skoro je jednako kod obojice pijanista: Feinberg (4'30); Gould (4'39). U izdanju *Breitkopf & Härtel* sugerisan je tempo za Preludijum (𝅝 = 92), u odnosu na koji Feinberg svira malo brže (𝅝 = 104), a Gould znatno sporije (𝅝 = 72). Metronomsku oznaku za tempo Fuge (𝅗𝅥 = 60) Feinberg blago modifikuje (𝅗𝅥 = 63), a Gould smatra da *tempo* izvođenja treba da bude pokretniji (𝅗𝅥 = 66). Sugestije za tempo *lentamente* (polako) na početku Preludijuma i *andante con moto* (umjereno s pokretom) uz Fugu, koje su date u izdanju, ne odgovaraju u potpunosti prirodi djela koju, kroz svoje viđenje, izražavaju Feinberg i Gould. To postaje jasnije kada se obrati pažnja na *odnos* između tempa Preludijuma i Fuge. Prema S. Bruhn tempo kojim teče Fuga treba da bude u određenom proporcionalnom odnosu sa tempom Preludijuma.[15] Tri osmine u Preludijumu, kaže S. Bruhn, najbolje je da odgovaraju polovini takta Fuge (preludijum = 44 otkucaja — fuga = 66 otkucaja), odnosno Preludijum bi trebalo da bude za 1/3 sporiji od Fuge. U pomenutom notnom tekstu predlaže se da Preludijum za skoro 1/4 bude sporiji od Fuge. Analizom interpretacija dolazimo do zaključka da Feinberg Preludijum izvodi za samo 1/6 sporije od Fuge, a da je Gouldov Preludijum skoro duplo sporiji od Fuge. Logično slijedi zaključak da Gouldova tendencija da pojača kontrast između dva komada, rezultira njihovim većim jedinstvom. Time je Gould bliži oznakama *Lentamente* i *Andante con moto*, koje predlaže navedena edicija. S druge strane, suprotno oznakama, stiče se utisak da je u interpretaciji Feinberga Preludijum pokretniji od statične Fuge.

[15] S. Bruhn, *op. cit.*

Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata no. 3, B-dur, K. 281

Vladimir Horovic — Emil Giljels

Uži krug stalno prisutnih djela u savremenom muzičkom životu spada veći dio Mozartovog opusa. Osamnaest sonata za klavir[1] predstavljaju najznačajnija djela te vrste u pijanističkoj literaturi 18. vijeka. Josip Andreis zaključuje da „po svojoj melodičkoj čistoti, mjestimičnoj osebujnosti harmonijske pozadine, po bogatstvu fantazije u stavcima s varijacijama, one u mnogo čemu stoje nad Haydnovim sonatama".[2] Treba pomenuti najvažnije Mozartove sonate u a-mollu K. 310, D-duru K. 311, A-duru K. 331, F-duru, K. 332, c-mollu K. 457 i D-duru K. 576. Mozart nije bio inovator u muzičkim formama,[3] ali je svojim ostvarenjima uspijevao dati jedinstvenu boju i sklad.

[1] *Sonata* (ital. sonare — zvučati), višestavačna instrumentalna kompozicija za 1–2 instrumenta, kamerni sastav ili orkestar (simfonija). Konačni klasični oblik dali su sonati bečki klasičari J. Haydn, W. A. Mozart i L. van Beethoven. Oni utvrđuju broj i tip stavova, produbljuju dramski kontrast između dviju glavnih tema suprotnog karaktera (herojski-lirski) i uvode načelo tematsko-motivske razrade — kompozicioni temelj klasične sonate.

[2] J. Andreis, *Historija muzike*, Zagreb 1951, str. 491–492.

[3] D. Plavša, u svojoj knjizi *Muzički portreti* (Zagreb 1968, str. 67–68), ističe da se Mozart u početku služio pretežno dijatonikom i da je koristio oskudna sredstva melodijskog izraza, koja nijesu dozvoljavala veći razmah fantazije. Pored identičnih tema u dva različita djela, kod Mozarta „nalazimo i takve melodije koje se međusobno razlikuju samo po melodijskom obrtu na kraju". Takve su i dvije klavirske sonate: F-dur i C-dur (*Facile*), koje imaju čak identične posljednje stavove, zaključuje Plavša.

Sonata u a-mollu K. 310 jedna je od važnijih kompozicija za solo klavir perioda klasike. Prva tema orkestarske punoće, zrači dostojanstvom i praćena je pulsiranjem akorada. Treći stav (*Presto*) jedan je od tamnijih koje je Mozart napisao, sa kolebanjima od beznađa do inata. *Sonata u D-duru, K. 311* je bujna. Prvi stav je u *sonatnom obliku*. Kantabilnost Mozartove melodije ovdje dolazi do izražaja. Posljednji, briljantni stav (*Finale*), u živoj atmosferi, u formi je *sonatnog ronda* i tehnički je zahtjevan. Stavovi *Sonate u A-duru, K. 331*, su u tonalitetima A-dur i a-moll pa je kompozicija *homotonalna*.[4] U dopadljivim *varijacijama* u prvom stavu smjenjuju se različita raspoloženja, od vedrih do dubljih i sjetnih. Poslije *menueta* nastupa *rondo* „Alla turca", poznat kao „Turski marš". Često se čuje samostalno i jedan je od Mozartovih najpoznatijih klavirskih stavova. Popularno remek-djelo je *Sonata u F-duru, K. 332*. Prvi stav (*Allegro*), koji je u klasičnoj *sonatnoj formi*, ima lirike i drame, a drugi, spori stav (*Adagio*), kontrastira finalnom *Allegro assai* koji je jedan od najvirtuoznijih u Mozartovom sonatnom opusu. Druga Mozartova molska *Sonata je u c-mollu, K. 457*. Njen prvi stav pisan je u *sonatnoj formi*. Drugi stav zrači spokojem i gracioznošću i predstavlja kontrast između prvog i trećeg. Ovo djelo ostavilo je dubok utisak na Mozartove savremenike i docnije stvaraoce, među kojima posebno na mladog Beethovena. Ta kompozicija prva je temeljna i zvučno bogatija kreacija u sonatnoj klavirskoj literaturi, napisana za akustički veće prostore od salona. *Sonata u D-duru, K. 576*, posljednja je Mozartova sonata i tehnički je zahtjevna. Prvi stav (*Allegro*) je u *sonatnom obliku*, a razvojni dio uključuje kontrapunkt i harmonski je nestabilan, što daje osjećaj napetosti. Drugi

[4] *Homotonalna* kompozicija je ona u kojoj su stavovi u tonalitetima s istom tonikom, a suprotnim tonskim rodom (npr. C-dur — c-moll). Termin *homotonalnost* u teoriju muzike uveo je austrijski muzikolog Hans Keller (1919–1985).

stav (*Adagio*) sadrži i hromatske elemente što je uobičajeno u kasnijim Mozartovim radovima. *Allegretto* (treći stav) je u razigranom raspoloženju. David Dubal kaže da „prvih šest sonata, komponovanih od 1775–76, u C-duru, F-duru, B-duru, Es-duru, G-duru i D-duru (K. 279–284) imaju svoj šarm, ali ne dostižu veličinu onih koje slijede kasnije".[5]

Za današnje interpretatore Mozartovih klavirskih djela neobično su važna sačuvana svjedočanstva o Mozartu kao pijanisti, odnosno o njegovom načinu sviranja.[6] Harold Šonberg konstatuje da je Mozart „zahtevao prirodnost u sviranju, u interpretaciji i držanju za klavirom... U dinamici nije išao u krajnosti. Svirao je umereno, sređeno, sa *legatom* koji je klizio 'kao podmazan'. A iznad svega imao je izvanredan osećaj za ritam... Koristio je *rubato* u laganim stavovima". Za Mozarta je takođe bilo važno precizno i tačno interpretiranje onoga što je napisano, „sa potrebnim izrazom i ukusom"[7] pa Šonberg zaključuje da su njegovi zahtjevi u praksi teško primjenjivi.[8]

Poznato je da je Mozart bio ponosan na svoju vještinu izvođenja *legata*, ali tadašnje shvatanje te artikulacije u mnogome se razlikovalo od današnjeg. To shvatanje dobro ilustruje Carl Philipp Emanuel Bach, značajna

[5] D. Dubal, *The art of the piano*, New York 1989, p. 375.

[6] U 18. vijeku kompozitori su po pravilu bili i jednako dobri izvođači. To je vijek kompozitora-izvođača improvizatora. Vrhunac improvizatorskog karaktera tadašnjeg izvođaštva predstavlja *kadenca*. Devetnaesti vijek je vijek kompozitora-izvođača virtuoza. U 20. vijeku kompozitor i izvođač gotovo su potpuno razdvojeni. Interpretatori sužavaju svoj repertoar da bi postigli viši nivo, oni su svestrano obrazovani i zagledani u dubinu djela, uvježbavaju do perfekcije, uz insistiranje na osobenom izrazu (D. Trbojević, *Tri veka...*, Beograd, 1992, s. 18).

[7] H. Šonberg, *Veliki pijanisti*, Beograd 1983, str. 38. — Termin *ukus* imao je široko značenje u muzici 18. vijeka. Izražavao je suštinske karakteristike muzičara, temeljno muzičko i opšte obrazovanje, talenat, kreativno i reproduktivno umijeće.

[8] *Op. cit.*, str. 37.

figura perioda rokokoa, koji je, u svojoj knjizi *Versuch...*,[9] napisao da se „note koje nijesu ni *staccato* ni *legato* drže za polovinu svoje vrijednosti, sem ukoliko nije riječ Ten (*tenuto*) iznad njih zapisana". U 18. vijeku *legato* je bio prije izuzetak nego pravilo, jer najviše tonova u jednoj kompoziciji izvođeno je na običan način, pa se može pretpostaviti da je Mozart svirao odsječno.

Mozartovo muziciranje docnije je smatrano lijepim i korektnim, ali staromodnim i lišenim dramatičnosti. Poznato je, po svjedočenju C. Czernya, da je Ludwig van Beethoven govorio kako je Mozartov toucher bio „jasan i čist, ali praznjikav, ravan i zastareo".[10] Ako bismo danas zaključivali na osnovu Beethovenovog suda, Mozart se nikad nije do kraja uspio prilagoditi sonornim osobinama novog instrumenta, klavira.[11] Treba imati u vidu da se Mozart usavršavao radeći na čembalu i klavikordu. Razvoj klavira, kakvog danas poznajemo, bio je tada u povoju pa se ovaj veliki umjetnik za njega zaiteresovao tek od 1777. godine.

Italijanski kompozitor i pijanista Muzio Clementi (1752–1832), napravio je prekretnicu u razvoju pijanističke tehnike i uveo drugačiji način sviranja. U svom djelu *Umjetnost sviranja klavira*, on kaže da je „najbolje ako dirke na instrumentu drže punu vrednost svakog tona".[12] Njegov pijanistički stil je ubrzo preovladao uklonivši Mozartov pa je, već početkom 19. vijeka, zahvaljujući Clementiu i Beethovenu, odbačeno ustaljeno pravilo povezivanja tonova samo kada je to obilježeno u notama i cijele kompozicije su, osim ako nije drugačije naznačeno, izvođene *legato*.

[9] C. P. E. Bach, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, New York, 1948. — Prvo izdanje: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* I i II, Berlin, 1753, 1762. — Treća glava ove knjige posvećena je interpretaciji.

[10] *Cit. po:* H. Šonberg, *op. cit.*, str. 40.

[11] D. Plavša, *op. cit.*, str. 45.

[12] *Cit. po:* H. Šonberg, *op. cit.*, str. 41.

Složen problem tumačenja Mozartovog djela javlja se upravo pri interpretaciji njegovih klavirskih kompozicija, među kojima su i sonate. Volfgang Hildeshajmer kaže da „brojne interpretacije njegovog dela pokazuju očigledne neuspehe" da se „otkrije izuzetna snaga njegovog dela, da se objasni njegova neponovljiva individualnost, da se pronikne njena tajna".[13] Alfred Brendel smatra da bi Mozartovi klavirski komadi morali biti za izvođača „pribježište puno latentnih muzičkih mogućnosti, koje često idu daleko iznad čisto pijanističkih", a Ernst Bloch govori o još uvijek potpuno neoslobođenim sonatama, nekarakterističnim i nalazi da kod Mozarta sve ostaje „nekako kao porcelan".[14] Samo u rijetkim i izuzetnim slučajevima može se rekonstruisati sa bilo kakvom tačnošću stvarni zvuk Mozartovih djela iz vremena njihovog prvog izvođenja.[15]

Mozart izbjegava bujnu zvučnost i vodi dvije linije, ostavljajući između njih prazninu,[16] što je svojstveno jednostavnoj klasičnoj *homofoniji*. Taj postupak primorava izvođača na preciznost koja ne remeti Mozartov stil. U njegovim ranim klavirskim djelima prisutan je uticaj Johanna Christiana Bacha, Domenica Scarlattia i drugih kompozitora poznog baroka i rokokoa, a u docnijim radovima je češća pojava polifone strukture i bogatijih harmonija. Mozart je svojih šest sonata za klavir (K. 279–284) smatrao teškim. Pretpostavlja se da je mislio na estetske i interpretativne teškoće koje postavljaju pred izvođača, jer imaju osobito mnogo dinamičkih i artikulacionih oznaka.

[13] V. Hildeshajmer, *Mocart*, Beograd 2006, str. 11.

[14] *Cit. po:* A. Brendel, „A Mozart player gives himself advice" in: *Music, sence and nonsence: Collected essays and lectures*, London 2015.

[15] Eva & Paul Badura-Skoda: *Interpreting Mozart on the keyboard*, New York 1962, p. 6.

[16] D. Plavša, *op. cit.* str. 45.



Vladimir Horovic

Ovom prilikom analizirala sam, kao primjer pristupa tumačenju Mozartovih klavirskih sonata, interpretacije Mozartove Sonate K. 281 u B-duru, pijanista Vladimira Horovica i Emila Giljelsa.[17] U ovoj sonati Mozart je često koristio dinamičke suprotnosti pa je u njoj posebno izražena upotrebu termina kao što su *crescendo*, *decrescendo*, *pianissimo* ili *forte-piano*.[18] Za uporednu analizu koristila sam izdanje *G. Schirmer* — New York 1893.

Vladimir Horovic

Vladimir Horovic (1903–1989) ukrajinsko-američki pijanista i kompozitor; nakon 1925. godine imao je turneju po zapadnoj Evropi, a zatim je, 1928, debitovao u SAD. Istakao se kao interpretator romantičara Chopina, Schumanna i Liszta, kao i ruskih kompozitora Rahmanjinova, Skrjabina i Prokofjeva.

Emil Giljels

Emil Giljels (1916–1985) sovjetski pijanista; debitovao je u Odesi, 1929. godine. U Londonu i SAD nastupao je poslije 1945. Briljantan je interpretator sonata Prokofjeva i klasičara.

[17] Metod komparativne analize dvije klavirske interpretacije primijenio je na prvi stav ove Mozartove sonate P. P. Wang. On je uporedio izvođenja V. Horovica i M. Uchide (Music and expression in piano performance: a comparative analysis of two performances of Mozart's piano sonata in B-flat major, K. 281 — first movement, Cartage College, Kenosha, WI, april 2017).

[18] E. Herttrich: *Preface,* Berlin 2011, p. IV, *Mozart Klaviersonate B-dur, KV 281*, Urtext edition *G. Henle Verlag.*



Emil Giljels

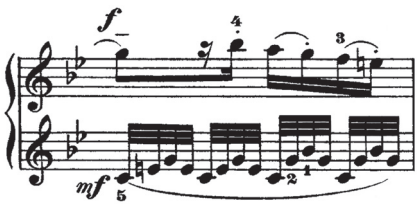
■ ■ ■

Prvi stav: *Allegro*

Ritmički razuđenu prvu temu u B-duru prvog stava, Horovic interpretira, u taktu 4, *piano* umjesto *forte*, a „kratki" predudar izvodi sporije od Giljelsa. Na taj način on ublažava veće dinamičke kontraste (*forte-piano*). Giljels oblikuje *molto legato* i *cantabile* 16-tinske triole i 32-ine (t. 7), što u sporijem tempu predstavlja veći zahtjev. Na pojedinim mjestima (t. 10), da bi razigrao *legato* pasaže u desnoj ruci, uz *leggiero* ritmički ostinato u donjim notnim linijama, Horovic koristi *portato* artikulaciju. Potom, u taktu 12, dinamiku stišava u *mezzopiano*, za razliku od Giljelsa koji nastavlja *forte* i koji sekvencu u taktu 13 ponavlja kao eho u *piano*.

Posebno je interesantan novi motiv mosta (t. 17) koji u interpretaciji Giljelsa dobija svježi tembr, odsviran *pianissimo*, *dolce* i *delicatissimo* tonom. Albertinski bas u lijevoj ruci zalazi u *pianissimo possibile* i daje neprimjetnu podlogu melodijskom pokretu u desnoj ruci. Dalje sekventne pasaže u 32-inama (t. 22–26), umjesto *subito forte*, kako je označeno, Giljels izlaže od *mezzopiano*, kroz *poco crescendo* do *mezzoforte*.
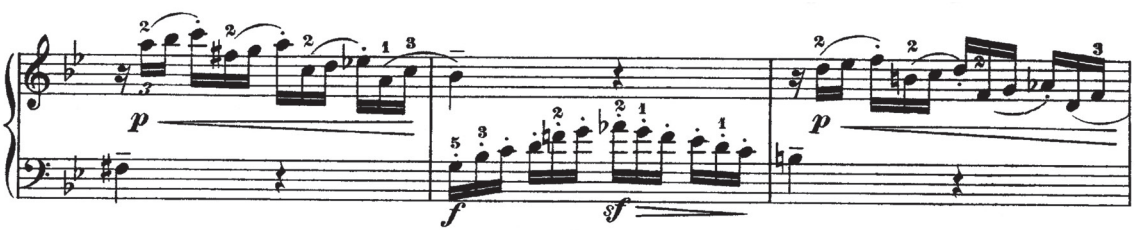
Zanimljivo je da obojica pijanista pojavu druge teme (t. 27) interpretiraju *mezzopiano* i *piano*. Lirska tema u F-duru, sa malim melodijskim pokretom, ne bi zvučala prijatno u *forte* dinamici na savremenom klaviru.



U taktu 35, Giljels naglašava *portato* osmine u lijevoj ruci, a isto tako i prvu *staccato* 16-tinsku tercu na drugoj i prvoj dobi u desnoj ruci (t.

38–39). Završetak codette u F-duru Horovic stišava do *pianissimo*, uz koronu na četvrtinskom akordu (t. 40) i izvodi suprotno od naznačenog *forte*.
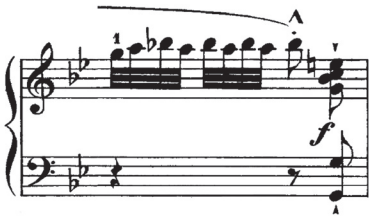
Razvojni dio je tonalno, harmonski i ritmički razuđen pa je svježi motiv, u taktovima 48–52, u smjelim triolama, dinamički razigran (*forte-piano-forte*). Guste dinamičke oznake, kao i način na koji su primijenjene u notnom tekstu izdanja *G. Schirmer*, Horovic i Giljels ne prate u ovim taktovima i ostaju u *forte* dinamici prema *Urtext* izdanju[19] jer bi, po njihovoj procjeni, umetanje *piana* u desnoj ruci (t. 49–51) rezultiralo melodijskim diskontinuitetom.



Horovic 32-ine u desnoj ruci i oktave u lijevoj ruci (t. 55) interpretira *pianissimo*, suprotno oznaci u notnom tekstu. Njegova intencija bila je da izbjegne otvoreni ton, a favorizuje sfumato tembr, što je mogao uspješno da ostvari na savremenom klaviru. Taktove 59–60 Horovic izvodi *mezzopiano*, u *tempo rubato*. Završni odsjek, koji dovodi do reprize Sonate i prve teme u *forte* dinamici, interpretira *ad libitum* (t. 61), *poco accellerando* i *molto crescendo*, uz veću upotrebu desnog pedala. Ispred ponovnog nastupa prve teme (t. 67), Horovic stišava melodijsko kretanje u *piano* akord, ne pridržavajući se oznake *forte* u notnom tekstu. To

[19] *Bärenreiter-Verlag*, Kassel 1986 (Internationale Stiftung Mozarteum, Online publications, 2006).

je učinio jer je vjerovatno smatrao da prečeste dinamičke oscilacije (*forte-piano*) ne dozvoljavaju skladno melodijsko disanje i da, sami po sebi, ti dinamički kontrasti gube smisao.
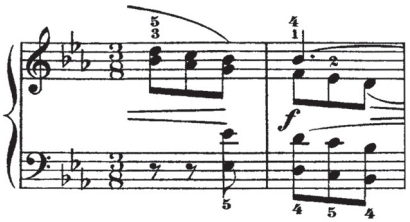


Oznaku *Allegro* (♪ = 132) na početku prvog stava Sonate, Horovic modifikuje u *allegro vivace* (♪ = 144–152). Giljels je prvi stav osmislio u sporijem tempu, *animato* (♪ = 116). Zbog toga je njegovo izvođenje (7'52) za gotovo dva minuta duže od izvođenja Horovica (6'04). Horovic ispoljava izuzetnu virtuoznost, ton mu je tanak i *delicato*. Stanja kroz koja prolazi u stavu mogu se opisati kao *volante*, *veloce*, *grazioso*, *leggiero* i *amoroso*. Njegov tempo, uz blaže agogičke promjene, stabilniji je od tempa kod Giljelsa. Giljels se u sporijem tempu pridržava detaljnih artikulacionih oznaka. Pojedine dinamničke kontraste ublažava, ali neke dinamičke sugestije ne primjenjuje. Kod njega su prisutnija agogička variranja tempa i *rubato*. Uočava se i romantičarska priroda u lirskim melodijama. Obojica pijanista poštuju oznake za repeticiju.

Drugi stav: *Andante*

U drugom stavu u Es-duru, unutrašnji naboj i uzdržana ekspresivnost dostojanstvenog i spokojnog melodijskog toka, na momente remete smjeli dinamički kontrasti i ornamenti. Emocionalna i senzualna izražajnost sporog stava u savršenom je skladu sa Mozartovom oznakom *Andante*

amoroso prema *Urtextu*, koja je izuzetak u njegovoj muzici. On generalno koristi samo jednostavne naznake za tempo, bez dodatnih kvalifikacija.[20]

Silazni tercni pokret koji formira prvu temu drugog stava, Horovic nastavlja oktavnim kretanjima u donjim notnim linijama (t. 3–4). Giljels u istim taktovima prednost daje desnoj ruci pa ističe ton b^1 u silaznom melodijskom toku. Horovic, međutim, u želji da početak učini zanimljivijim, stavlja u prvi plan oktavni nastup lijeve ruke.



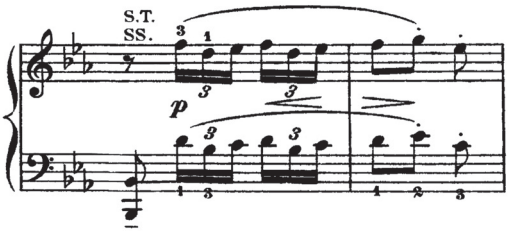
Krhko melodijsko kretanje u nastavku (t. 9) obojica pijanista interpretiraju *pianissimo*, u drugoj boji. Dinamički kontrast (*forte*), pred kraj prve teme (t. 12–13), Horovic ne poštuje pa ostaje u *piano* dinamici, uz portato artikulaciju u desnoj ruci. Na istom mjestu Giljels akcentuje *forte* oktave u lijevoj ruci, a desnu ruku vodi *mezzopiano*.

Most (t. 16) Giljels nastavlja sa malim dinamičkim variranjima (*piano-pianissimo*), a ne *mezzoforte-mezzopiano*, kako se vidi iz notnog teksta. *Appoggiature* u desnoj ruci (t. 17) Horovic izvodi kao šesnaestine, a potom takt 20 svira u iznenadnom *pianissimo possibile* tembru, interpretirajući frazu u desnoj ruci bez označenih akcenata, kao u *Urtext* izdanju. Interesantna je pojava prave hemiole, u taktovima 24–25, gdje je sve podređeno promjeni akcenta, a koju Horovic tumači izražajnije.[21]

[20] E. Herttrich, *op. cit.*
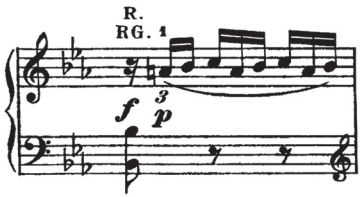
[21] Eva & Paul Badura-Skoda, *op. cit.*, p. 51.

Legato 16-tinske triole (t. 28) Horovic zaokružuje na prvoj dobi takta 29, a drugu i treću osminu, umjesto označenog *staccato*, povezuje novim lukom. Taj luk, po mišljenju Horovica, omogućio je *leggiero* disanje *armonioso* i *con calore* triolama i osminama u decimi.



Druga pojava velikog skoka u drugoj temi, kod obojice pijanista je u nježnoj *pianissimo* dinamici. Iznenadni naizmjenični nastup trilera i *forte* oktava u desnoj ruci (t. 38), kod Horovica je u blažim dinamičkim suprotnostima, a kod Giljelsa u postupnom kretanju ka *forte*.

Kratak razvojni dio Horovic počinje *piano* oktavom u lijevoj ruci (t. 47), što odgovara *Urtext* izdanju, umjesto naznačenog *forte*, kako nalazimo kod Giljelsa i prema izdanju *G. Schirmer*, a frazu u gornjim notnim linijama, pred reprizu (t. 55–56), izvodi *piano*. To što Horovic prvu oktavu novog odsjeka Sonate interpretira u *piano* dinamici, pokazuje njegovu namjeru da ne markira jasne granice segmenata formalne strukture drugoga stava i da fleksibilnijim tonom zaobli njene oštre obrise, što je bila i Mozartova intencija. Pošto je postigao tečniji i mekši melodijski tok, Horovic je na taj način olakšao percepciju drugog, sporog stava Sonate.



Most u reprizi (t. 80) Giljels napeto razvija, od *mezzoforte*, kroz *crescendo*, u *tempo sostenuto*, uz naglašene 16-tine u lijevoj ruci. U završnici druge teme u reprizi Sonate, Giljels, umjesto *piano* i *pianissimo* (t. 96, 102), svira *forte* i *mezzoforte* i akcentuje oktave na prvoj dobi u desnoj ruci (t. 99, 101) i *portato* oktave u lijevoj ruci (t. 103–104). U sporijem melodijskom toku Giljelsovog izvođenja, dodavanje intenziteta i napetosti na kraju drugog stava imalo je smisao nadoknađivanja nedostajućeg bržeg tempa i živosti. Ostaje pitanje da li je navedenim postupkom Giljels to uspješno učinio.

Horovic u drugom stavu Sonate najviše ispoljava romantičarsko viđenje Mozartove muzike.[22] Njegov tempo je neujednačen, uz prisutan *rubato* i agogiku u službi ekspresivnosti. Horovic izvodi drugi stav (7'14) u tempu (♪ = 92) koji je približan naznačenom. S druge strane, Giljelsov tempo je stabilniji (♪ = 76) iako i kod njega možemo zapaziti agogičke promjene i *tempo rubato*. Bitno je pomenuti da on drugi stav izvodi (8'14) za minut duže od Horovica, a što se i dosta razlikuje od oznake za tempo u notnom tekstu (♪ = 96). Zbog toga je i očigledno da Giljelsov drugi stav ima drukčiji karakter.
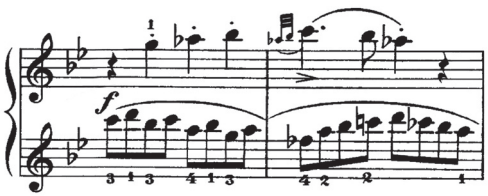
Treći stav: *Rondo — Allegro*

Treći stav u B-duru Mozartov je prvi *rondo* za solo klavir. Napisan je u tonalnoj i formalnoj shemi *sonatnog ronda*. Otmjena osjećanost sa mjerom zrači u ritmu *gavotte*. U sofisticiranom izrazu smjenjuju se pretežne poletne partije sa povremenim melanholičnim tonovima i kratki šaljivi

[22] A. Schnabel je protiv stilske generalizacije. On smatra da je nepotrebno i ponekad opasno za muzičkog interpretatora da svoje sviranje usmjerava obzirima prema stilu epohe, ili prema karakteristikama nacionalnog ili regionalnog (K. Wolff, *Schnabel's interpretation of piano music*, New York–London, 1979, sec. ed, p. 16).

pokreti. Interesantne su pojave elemenata koncerta kao što su kratka kadenca *ad libitum* (t. 43) i tema ispod trilera (t. 114).

Četiri pojave prve teme i treću temu[23] u paralelnom g-mollu (t. 52), Giljels tumači razgovjetno i razložno, u tempu *meno mosso*. Razvijeni prijelaz (t. 90) takođe svira jednostavno, u *allargando* izrazu. Može se zaključiti da je Giljelsov tempo izvođenja ronda neujednačen. U svakom nastupu prve teme, u gornjim notnim linijama, osminske *staccato* triole Horovic izvodi *pianissimo leggiero*, a u istim taktovima Giljelsov *staccato* je manje izražen što ukazuje na različita tumačenja oznaka za artikulaciju. Takođe, u pojedinim taktovima, kao na primjer u razvijenom prijelazu (t. 94–100), između treće pojave prve teme i duge pojave druge teme, u donjim notnim linijama, Horovic osmine artikuliše kao *leggiero portato*, a Giljels kao u notnom tekstu — *legato*.
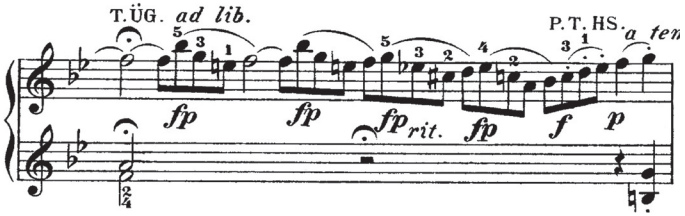


Kraj treće pojave prve teme, u *subito forte* (t. 88–89), Giljels sugestivnije naglašava od Horovica i ističe kao znak pitanja koji zaustavlja, ali i nagovještava nastavak tematskih repeticija.

Drugu temu, u F-duru, Giljels izvodi otvorenim tonom[24], a improvizacioni prijelaz između druge teme i druge pojave prve teme (t. 43),

[23] Za *sonatni rondo* karakteristična je pojava 3. teme umjesto razvojnog dijela, što je odlika *sonatnog oblika*.

[24] Neki kompozitori poredili su tembr tonaliteta sa vizuelnim bojama. Tako tonalitet B-dura, prema Aleksandru Skrjabinu, ima čeličnu boju sa metalnim sjajem,
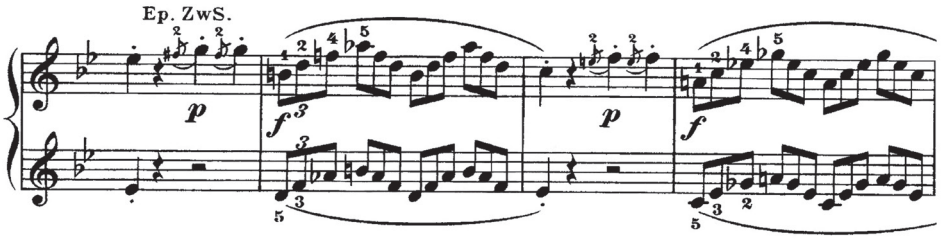


kao i modulacioni prijelaz između treće teme i treće pojave prve teme (t. 68–70), završava *ritenuto*. Malom stankom u kratkom prijelazu (t. 142) on najavljuje posljednju, četvrtu pojavu prve teme. Primjetno je da u svom izvođenju Horovic ne koristi veći *ritenuto* kao što nalazimo u interpretaciji Giljelsa.

Odstupanja od notnog teksta prisutna su, u manjoj ili većoj mjeri u oba izvođenja, a ona se prije svega odnose na dinamičke oznake. Možemo pretpostaviti da su neke dinamičke kontraste (*forte-piano*), a oni su česti u ovom stavu sonate, vjerovatno smatrali suvišnim ili nedovoljno spontanim. Tako Horovic taktove 34, 100 i 104 tumači *piano*, a ne, kako je naznačeno, *forte* dinamikom. Od takta 105 on pravi mali *crescendo*, a onda nastavlja razložene akorde u triolama i temu pod trilerima *piano*, umjesto označenog *forte* i *mezzoforte*.

Modulatorni prijelaz sa prve na drugu temu, u taktu 22, Giljels, umjesto *subito forte*, nastavlja *piano*, a onda pravi *crescendo*; takt 32 izvodi *forte*, bez dinamičkog kontrastiranja. U trećoj temi, u taktu 60, Giljels, umjesto *subito piano* poslije *forte*, nastavlja *decrescendo*. U drugom dijelu 101. takta kod Giljelsa je izostao *piano*, pa su dvije *staccato* četvrtine sa predudarima i osminske triole izvedene *forte*, dok su sljedeći taktovi (103–104) transponovani za stepen naniže u *piano* dinamici.[25]

a tonalitet F-dura odražava crvenu boju (D. Despić, *Kontrast tonaliteta*, Beograd 1989, str. 13).

[25] Zanimljiv je *forte* i *energico* nastup razloženog umanjenog septakorda, u taktu 102 i 104.



Od takta 105 Giljels formira *crescendo*, a razložene akorde u triolama (u drugom dijelu takta 111) nijansira u kontrastnom *piano* što u tekstu nije označeno. Dvoglas u donjim notnim linijama, u nastavku, a potom u gornjim notnim linijama, od takta 119, teče *cantabile espressivo*. Zagonetne dvije naglašene četvrtine u oktavi (t. 161–162), sa dva „kratka" *vorschlaga*, kao na kraju treće pojave prve teme, označavaju završetak Sonate na prvom stupnju osnovnog tonaliteta.

Bitna karakteristika izvođenja Mozartovog *Ronda* Vladimira Horovica je delikatan *toucher*. Romantičarski tembr tona Horovic je utkao u ovaj stav što je opšta odlika njegovog razvijenog pijanističkog stila.[26] „Klizećim" osminama i šesnaestinama on gradi fragilnu strukturu melodije. Prisutne su stalne, sofisticirane agogičke modifikacije i *rubato* što njegov tempo izvođenja čini nestabilnijim od Giljelsa. Iako naznačen sa *Allegro* (𝅗𝅥 = 76), Horovic treći stav interpretira (4'04) u bržem tempu (𝅗𝅥 = 96–100).[27] Dinamičke kontraste (*forte-piano*) tumači uzdržano, dok su na nekim

[26] Vladimir Horovic sebi je dozvoljavao velike slobode ne samo u načinu reprodukovanja notnog teksta, nego čak i u njegovom mijenjanju i dopunjavanju. Međutim, činio je to toliko maštovito i ubjedljivo, sa pečatom sopstvene snažne umjetničke individualnosti, da mu se takvo pravo nije moglo osporavati (D. Despić, *Muzička umjetnost*, Podgorica 2013, str. 21).

[27] Odstupanja od oznaka *tempa* u tretiranom Mozartovom stavu čine, na primjer, i pijanisti Daniel Barenboim, koji *Rondo* izvodi *presto* kao i Horovic, a Zoltan Kocsis ovo djelo svira čak *prestissimo*, i td.

mjestima oni izraženiji, uz prepoznatljiv *schliff* iskaza. Horovicu nedostaje otvoren ton, što bi bilo bliže Mozartovom načinu sviranja. Međutim, vrijednost njegove interpretacije je nesumnjiva jer je poletnim i *leggiero* izvođenjem ovo Mozartovo djelo približio savremenom slušaocu.

Emil Giljels treći stav sonate svira sporije (4'42) u odnosu na Horovica, snažnijim i punijim tonom sa agogičkim i dinamičkim nijansiranjem. Tempo njegovog izvođenja je — 𝅗𝅥 = 80, što približno odgovara oznaci u notnom tekstu. Za razliku od Horovica, u svom izvođenju *Ronda*, Giljels je ostvario sugestivniji izraz i sadržajniji *espressivo* u klasičnom stilu beethovenskog tona.

I pojedinačne stavove i cijelu Sonatu Horovic tumači (17'22) u bržem tempu od Giljelsa (20'48). To što je interpretacija Giljelsa za skoro tri i po minuta duža, ukazuje na konceptualno i smisaono različit pristup dvojice pijanista ovoj cikličnoj kompoziciji.

Ludwig van Beethoven: Sonata no. 8, c-moll, op. 13, „Pathetique”

Svjatoslav Rihter — Daniel Barenboim

Ludwig van Beethoven (1770–1827) komponovao je sonate za klavir skoro tri decenije, od 1795. do 1822. godine. Kroz ta značajna djela moguće je pratiti njegov put kreativnog sazrijevanja kao i postupno oslobađanje od klasične forme i sadržaja sonate. Josip Andreis smatra da „poput Beethovenovih simfonija, svaka od njegovih klavirskih sonata predstavlja jedinstven umjetnički doživljaj; u njima se zrcali golemo bogatstvo duševnih zbivanja, velika izražajna snaga”.[1] U nizu od 32 sonate ističu se „Pathetique” op. 13, Sonata op. 26, zatim op. 27, br. 2, „Pastorale” op. 28, sonate op. 31, br. 2 i 3. Po vrijednosti taj niz nastavljaju „Waldstein” op. 53, „Appassionata” op. 57, „Les Adieux, l'Absence” op. 81 a, kao i grupa posljednjih sonata iz opusa: 101, 106 „Hammerklavier”, 109, 110 i 111.

Beethoven je sonatu op. 13 u c-mollu, prvu u kojoj se ogleda borbena priroda njegove muzičke misli, napisao 1798. godine. Objavljena je godinu dana kasnije pod nazivom „Grande sonate pathétique”. U svojoj ranoj stvaralačkoj fazi Beethoven je bio pod uticajem Mozarta i Haydna, pa je „Pathetique” sonata, kako se u literaturi pretpostavlja, mogla biti inspirisana Mozartovom klavirskom Sonatom u c-mollu (K. 457). Međutim, Beethoven u ovom svom djelu sprovodi jedinstvenu motivsku liniju kojom i sadržajno objedinjava *sonatni ciklus*, što predstavlja značajnu

[1] J. Andreis, *Historija muzike II,* Zagreb, 1952, str. 43.

razliku u odnosu na Mozartov kreativni postupak. J. Andreis konstatuje da je „Pathetique" klavirska sonata „jedan od najljepših primjera za Beethovenovo sonatno-simfonijsko stvaranje, koje raste iz jedne ćelije, jednog motiva i obuhvaća sve stavke u jedinstvu muzičke misli".[2] Kod Williama Kindermana nalazimo da su dva sljedeća stava psihološki povezani sa prvim, pa zbog toga „Pathetique" sonata „pokazuje osnovne crte narativnog niza".[3] Zanimljivo je da se u ovoj sonati prvi put u jednom stavu pojavljuju dva *tempa*; smjenjuju se *grave* i *allegro di molto e con brio*. Dejan Despić zbog toga smatra da presijecanje prvog stava, koji teče u veoma brzom tempu „patetičnim epizodama laganog tempa, na poseban način ističe ne samo te epizode nego i granice osnovnih dijelova oblika".[4]

Kada se pojavila, „Pathetique" sonata bila je nesumnjivo ispred svoga vremena, pa je tadašnji mladi pijanista Ignaz Moscheles zapisao da „novost njenog stila toliko me je privukla da sam se veoma zanio diveći joj se".[5] W. Kinderman kaže da je u Beethovenovim komadima u c-mollu, za razliku od Mozartovih kompozicija u istom tonalitetu, rezignacija obično zamijenjena otporom koji teži revoluciji, pa zaključuje da je u „takvom otporu neizbježnosti bola ili očaja smješten princip slobode". On nalazi da je u „Pathetique" sonati prisutan „Schillerov temeljni koncept tragičkog patosa kao otpora patnji".[6] O principu simfonizacije koju Beethoven primjenjuje u sonati, Samuil Feinberg primjećuje da se „odnos između glasova približava deobi na orkestarske grupe gde svaki element forme dobija posebnu tembrovsku nijansu".[7]

[2] *Op. cit.*, str. 44.
[3] W. Kinderman, *Beethoven*, Oxford university press, 2009, sec. ed., pp. 56–58.
[4] D. Despić, *Muzička umjetnost*, Podgorica, 2013, str. 322.
[5] *Cit. po*: W. Kinderman, *op. cit.*, p. 56.
[6] *Op. cit.*, pp. 56–58.
[7] *Cit. po*: D. Šobajić, *Slušanje zamišljenog*, Podgorica, 1998, str. 16.

Naziv „Pathetique"[8] svakako je doprinio popularnosti ove sonate, što potvrđuje Beethovenov biograf Anton Felix Schindler. On definiše da „ono što je zaista patetično, izražava jaku emociju, iskreno i sa dostojanstvom".[9] U prvom prikazu koji je objavljen u „Allgemeine musikalische Zeitung 2", 19. februara 1800. godine, stoji da ta sonata „nije nepravedno nazvana — patetična, jer ona zaista ima nedvosmisleno strastven karakter".[10] Ispoljene suprotnosti u prvom stavu sonate kritika dalje opisuje: „Plemenita melanholija je najavljena u efektivnom, dobrom i tečno modulirajućem *grave* u c-mollu, koga povremeno prekida vatrena *allegro* tema dajući više izražajnosti vrlo snažnom uznemirenju iskrene duše". U prikazu je izveden zaključak da je na ovaj način glavna emocija, koja je temelj sonate, ostvarena što znači da sonata dobija „jedinstvo i unutrašnji život, a tako i stvarnu estetsku vrijednost". Kritika primjećuje i da „tema ronda sadrži previše reminiscencija. (...) u svakom slučaju, ideja nije nova".[11]

O tome kako je Beethoven svirao govore zapisana svjedočanstva njegovih savremenika. Utisci se poklapaju u ocjeni da je Beethoven bio po mnogo čemu prvi romantičarski pijanista, da je njegovo sviranje „u kojem se ogledala ogromna snaga, individualnost i osećajnost, dotle bilo bez presedana".[12] Tako kod A. Schindlera nalazimo opis Ferdinanda Riesa da je Beethoven svoje kompozicije svirao „sasvim svojevoljno", ali

[8] Patetičan (gr.) strastan, osjećajan; patetiko (tal. patetico) muz. svečano, dostojanstveno, uzvišeno (M. Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, 1954, str. 693).

[9] A. F. Schindler, *Beethoven as I new him*, New York, 1996, p. 162.

[10] W. M. Senner, *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*, Volume I, University of Nebraska press, 1999, p. 147.

[11] *Ibidem*.

[12] H. Šonberg, *Veliki pijanisti*, Beograd, 1983, str. 66.

da se „držao obeleženog tempa".[13] U drugom zapisu Schindler kaže da je Beethoven, izvodeći „Pathetique" sonatu, u svakom stavu „menjao tempo prema sopstvenom raspoloženju".[14]

Prvo izdanje „Pathetique" sonate[15] ne sadrži sugestije za tempo. Međutim, u ranim izdanjima metronomske oznake (M. M.) date su u rasponu: I stav: *Grave* 𝅝 = 46–63; *Allegro* 𝅗𝅥 = 144–152; II stav: *Adagio* 2/4 ♪ = 54–60; III stav: *Allegro* 𝅗𝅥 = 96–104.

Bitno je primijetiti da je Beethoven, kao klavirski pedagog, svoje učenike podučavao „prema klasičnim uzorima"[16] i da je tražio od njih da djelo sviraju „onako kako je napisano, ne dodajući mu i ne oduzimajući ništa".[17] Smatrao je da je u pedagoškom radu najvažnije ukazivati na karakter i ekspresiju djela. H. Šonberg kaže da je Beethoven bio „izuzetno izražajan pijanista" i da je „upotrebljavao neobično široku dinamičku paletu".[18] Stoga je razumljivo da u njegovim djelima nalazimo veoma detaljne oznake koje do tada nijesu bile poznate. Oznakom *espressivo*, u komadima u brzom tempu, Beethoven je sugerirao *legato* i *cantabile* način izvođenja. Koristio je u svojim tumačenjima *tempo rubato* koji je A. Schindler poredio sa „jasnim i razumljivim recitovanjem"[19] i sliveni „*legato* što je bila izuzetna osobenost",[20] a kako je zapazio F. Ries, prilikom formiranja „krešendo pasaža, uveo bi ritardando".[21]

[13] *Cit. po: Op. cit.*, str. 72.
[14] *Cit. po: Op. cit.*, str. 77.
[15] „Hoffmeister", Wien, 1799.
[16] H. Šonberg, *op. cit.,* str. 77.
[17] *Op. cit.,* str. 27.
[18] *Op. cit.,* str. 71.
[19] *Op. cit.,* str. 73.
[20] *Op. cit.,* str. 71.
[21] *Op. cit.,* str. 73.

Dragoljub Šobajić konstatuje da Beethoven u svojim kompozicijama nije označavao *pedal* koji je bio u „funkciji tonalnog načina mišljenja", već je „smelim povezivanjem više harmonija u homogenu zvučnu masu (...) dao neprocenjiv doprinos proširenju tembrovskog senzibiliteta nastupajuće epohe".[22]

Beethoven je rane sonate komponovao na instrumentima 18. stoljeća koji su bili malog raspona, „neizdašnog zvuka i znatno nepouzdanije konstrukcije od današnjih klavira".[23] Međutim, i danas neke pijaniste zanima izvođenje Beethovenovih djela upravo na klavirima na kojima ih je on stvarao, na tzv. „istorijskim instrumentima". Ali, Beethoven nije mogao na njima izraziti svoje ideje i „neprestano je zahtevao od proizvođača robusnije, sonornije instrumente".[24] Robert Donington, razmišljajući o zadacima interpretatora, razlikuje istorijsku i esencijalnu autentičnost djela. Dostizanje istorijske autentičnosti on vidi kao „korišćenje svega dostupnog znanja za bilo koje izvođenje, koje bi za klasičnu muziku za klavijaturu zahtijevalo tip klavira dostupan kompozitoru", a esencijalna autentičnost je po Doningtonu „korišćenje takvog znanja i muziciranja kao neophodnog da se otkrije inherentni karakter djela i da se proizvede estetski prijemčivo izvođenje sa ili bez autentičnog instrumenta".[25]

Odlike muzike kroz stoljeća mogu se odrediti kao stilovi epoha. Međutim, pojedinci svojom stvaralačkom snagom, traženjem novog izraza, izlaze iz okvira stilova svoga vremena. Postavlja se pitanje šta jedan pijanista želi da postigne pri interpretiranju rane Beethovenove sonate? Da li želi da rekonstruiše ono što je Beethovenu savremena publika

[22] D. Šobajić, *op. cit.*, str. 32–33.
[23] *Op. cit.*, str. 21.
[24] H. Šonberg, *op. cit.*, str. 79.
[25] *Cit. po*: S. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music,* Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 56.



Svjatoslav Rihter

mogla da čuje i doživi, s obzirom na tadašnji tehnički nivo klavira? Ili je njegov cilj isključivo da shvati i rekonstruiše intencije stvaraoca? A kada znamo da Beethoven nije bio zadovoljan tehničkim nivoom klavira i da je insistirao na njegovom daljem razvoju, postaje jasno da su njegove umjetničke intencije, da je njegova muzička poetika daleko prevazilazila zvukovne mogućnosti tadašnjeg instrumenta. Alfred Brendel kaže da su „Beethovenova klavirska djela daleko usmjerila buduće usavršavanje klavira". On dalje konstatuje da se „moramo pomiriti s činjenicom da kad god čujemo Beethovena na današnjem instrumentu, slušamo neku vrstu transkripcije". Brendel zaključuje da je „moderan koncertni klavir pravedniji prema većini Beethovenovih klavirskih djela nego *Hammerklavier:*[26] njegov ton je sa daleko više boja, orkestarski i bogat kontrastima, i ti kvaliteti su važni za Beethovena, kao što se može vidjeti iz njegove orkestarske i kamerne muzike".[27] Dakle, irelevantno je za Beethovenovo djelo, njegovu suštinu, šta je njemu savremena publika mogla da čuje pa bi zadatak današnjeg pijaniste trebalo da bude da, što je moguće više, iskoristi tehničke prednosti modernog klavira da bi se na taj način pokušao približiti poetici Beethovenovih kompozicija.

Predmet uporedne analize koja slijedi su odabrane interpretacije „Pathetique" sonate pijanista Svjatoslava Rihtera i Daniela Barenboima, a korišćeno izdanje notnog teksta je *Edition Peters* — Leipzig 1910.

[26] Hammerklavier (njem.) ovdje u značenju — rani klavir.

[27] A. Brendel, „Notes on a complete recording of Beethoven's piano works", in: *Musical thoughts and afterthoughts*, London, 1976.



Daniel Barenboim

Svjatoslav Rihter

Svjatoslav Rihter (1914–1997), ruski pijanista; prvi nastup imao je u Odesi 1934. godine. Debitovao je u Londonu 1961. godine, a u Čikagu i Njujorku 1960–61. Jednako impresivan kao solo, koncertni i kamerni muzičar, Rihter je specijalizirao djela Prokofjeva.

Daniel Barenboim
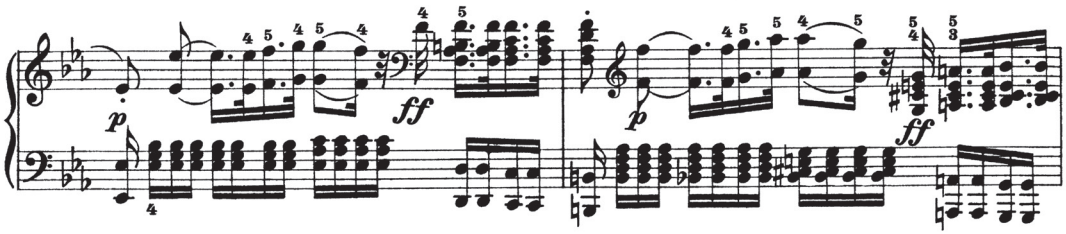
Daniel Barenboim (1942), izraelski pijanista i dirigent; debitovao je kao koncertni solista u Parizu 1955, a u Londonu i Njujorku 1956. godine. Održao je više serija resitala, na kojima je izveo sve Beethovenove klavirske sonate: u Izraelu i Južnoj Americi 1960, u Londonu 1967, u Njujorku 1970. godine.

■ ■ ■

I STAV: *GRAVE — ALLEGRO DI MOLTO E CON BRIO*

Prvi stav „Pathetique" sonate nosilac je dramskog zbivanja i sadržajno je težište ovog *sonatnog ciklusa*. Uz djelimične nepravilnosti u građi *sonatnog oblika*, karakterističan je zgusnuti uvod *grave* (t. 1–10), kao izraz bola koji prelazi u poletnu i *agitato* prvu temu.

Rihter uvod prvog stava izvodi u bržem *tempu* u odnosu na tumačenje Barenboima. Prateći dinamička talasanja on značajnije modifikuje tempo i ritam pa punktirane akorde na četvrtoj dobi, u taktovima 5–6, interpretira u *tempo piu stretto*. Note sa tačkom izvodi sa „duplom tačkom", vjerovatno u naporu da poveća dramsku napetost.



Punktirani ritam zbog toga djeluje *tempestoso*, a hromatski pasaž (t. 10), uz *sforzato* akord na dominanti c-molla u donjim notnim linijama, Rihter otvorenim tonom hitro spušta do prve teme. U njegovoj interpretaciji, kroz prva tri takta uvoda, osjetan je *decrescendo* iako je u notnom tekstu dinamika nepromijenjena. Rihter unosi veće dinamičke kontraste od Barenboima (t. 5–6) i formira značajniji *crescendo* u 8. taktu.[28] Uvod *Grave* Barenboim izvodi izražajnije i sporije, a zaobljenim i toplijim tonom kreira punije akorde dubljeg zvučanja, uz *legatissimo* pratnju lijeve ruke. Iako je prvi stav, kao i uvod, „patetičnog" karaktera, on unosi u pasaže lirske elemente i pažljivo gradi *crescendo* u 7. i 8. taktu u *tempo sostenuto*. U 9. i 10. taktu prisutan je romantičarski *tembr* i *tempo rubato*. Hromatsko spuštanje je *delicato leggiero*, a akord na dominanti c-molla nije naglašen. Prijelaz *attacca subito il allegro*, u gornjim notnim linijama, Barenboim formira mirnije, sa dužom stankom na tonu *as*^{1} pod koronom.

[28] Zanimljivo je da prvi prikaz „Pathetique" sonate iz 1800. g., karakter uvoda prvog stava oslikava kao „plemenitu melanholiju", a prirodu prve teme *Allegro* kao „vatrenu". Sintagma *plemenita melanholija* korišćena je u doba renesanse. Možemo primijetiti da Rihterovi oštri tonovi i žustar punktirani ritam nije u skladu sa pomenutim opisom uvoda. On je stoga, da bi uspostavio veoma bitan kontrast između *Grave* i *Allegro* segmenata prvog stava, na kojem se temelje emotivne oscilacije i jedinstvo stava, prvu temu *Allegro* osmislio u *tempo vivace-presto*. Za izvođenje Barenboima moglo bi se reći da odgovara atmosferi iz opisa pomenutog prikaza „Pathetique" sonate.

Prva tema *Allegro di molto e con brio*, koja je dramske prirode, u izvođenju Rihtera je oštra, napeta i energična u *tempo vivace-presto*. On oblikuje, u odnosu na tumačenje Barenboima, izrazitija *crescenda* u taktovima 15–18 i 23–26. Oktave (g^1-g^2) u gornjim notnim linijama Rihter naglašava kao *forte sforzato* iako su u notnom tekstu taktovi 27–28, 31–32 označeni *piano* dinamikom. Barenboim prvu temu interpretira poletno u *tempo allegro assai*, mekšim tonom od Rihterovog, poštujući generalnu dinamičku oznaku *piano* u taktovima 11–35. U njegovom izvođenju uočljivo je akcentovanje intervala e^1-c^2 u polovini note, u gornjim notnim linijama (t. 13). U taktovima 15–18 i 23–26 Barenboim, za razliku od Rihtera, formira uzdržana *crescenda*. Ovdje treba primijetiti razlike koje se javljaju u notnom tekstu *Sonate*, u izdanjima izdavača *Edition Peters* iz 1910. i 1927. godine.[29] U izdanju iz 1910. godine, u taktu 13, na pomenutom intervalu nalazi se dinamički naglasak *sf* (*sforzato*), a u izdanju iz 1927. godine taj naglasak ne postoji, što otvara mogućnost različitim tumačenjima. Može se konstatovati da Barenboim takt 13 interpretira kao što piše u izdanju iz 1910. godine, a Rihter onako kako je u izdanju iz 1927. godine. Međutim, u taktovima 129–130, Rihter intervale u cijeloj noti u gornjim notnim linijama izvodi sa *sforzato* naglaskom, što odgovara izdanju iz 1910. godine. Isto mjesto Barenboim interpretira kao u izdanju iz 1927. godine, gdje su dinamički naglasci izostali,

[29] U predgovoru *Urtext* izdanja Beethovenovih klavirskih sonata, priređivači su objasnili svoj pristup rekonstrukciji izvornog teksta: „Da bismo vratili izvorni tekst Beethovenovih sonata, bez ikakvih proizvoljnih uredničkih dopuna i izmjena, prije svega su konsultovani autentični rukopisi, tj. autografi i kopije koje je Beethoven pregledao, u mjeri u kojoj i dalje postoje ili su dostupni". Međutim, u nekim slučajevima, kao što je *Sonata* no. 8, c-moll, op. 13, „Pathetique", to nije bilo moguće jer je izvorni materijal nestao (*Preface*, Urtext edition *G. Henle Verlag*, L. van Beethoven, *Klaviersonaten Band II*, 1975–76).
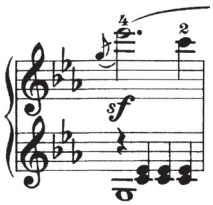
a nalaze se oznake za *forte*. Interesantno je pomenuti i razliku u taktu 136, gdje je, u izdanju iz 1910, stavljena oznaka *crescendo* iako je na kraju takta *pianissimo* akord sa fermatom. Sasvim drugačiju sliku pruža izdanje iz 1927, u kojem oznaka *decrescendo* na istom mjestu sugeriše suprotan dinamički hod kroz taktove 135–136. I Rihter i Barenboim u taktu 136 izvode *decrescendo*, kako je naznačeno u izdanju iz 1927. godine.

Poslije mosta (t. 35–50) koji vodi do dominante paralelnog tonaliteta, druga tema prvog stava ne počinje u Es-duru, već u istoimenom es-moll tonalitetu. Barenboim, nasuprot Rihteru, izvodi drugu temu šire i toplije, ističući njenu lirsku stranu. *Cantabile* melodiju iskazuje bogatim i izražajnim tonom sa više dinamičkih variranja, prolazeći kroz više tonaliteta.
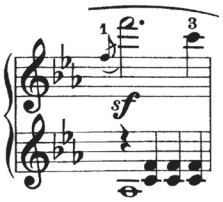
Na kraju završne grupe, kroz *prima volta*, u svojim izvođenjima i Rihter i Barenboim se vraćaju na početak ekspozicije, poštujući oznake za repeticiju. U interpretaciji Rihtera, u završnoj grupi ekspozicije (t. 121–132), zapaža se dinamički rast u *fortissimo* sa oštrim akcentima na intervalima u gornjim notnim linijama. Time on završetku ekspozicije daje *tumultoso* karakter.

Razvojni dio (t. 133–194) počinje motivom iz uvoda (*Grave*), ali u tonalitetima g-moll i e-moll koji doprinose promjeni smisla i tembra ovih taktova. Početni akord Barenboim izvodi *fortissimo*, a ne *forte* kako je označeno. Time on jasno odvaja početak razvojnog dijela od ekspozicije, što kod Rihtera nije istaknuto. Akorde u punktiranom ritmu Barenboim svira toplije i mirnije, a u taktovima 135–136 formira dublji *allargando* i *decrescendo* ispred *attacca subito* na *allegro* koji teče od 137. takta. Razvojni dio, koji sadrži razradu motiva iz prve teme i iz uvoda, Rihter interpretira u bržem tempu od Barenboima. U završnom odsjeku razvojnog dijela sa orgelpunktom na dominanti (t. 171–174 i 179–186), Rihter formira silovit *crescendo* do istaknutih *sforzata*.

Izmijenjenu i skraćenu reprizu (t. 195–294) koja, kao sublimni iskaz, zaokružuje prvi stav, Barenboim i Rihter izvode sa više energije i napetosti nego ekspoziciju. U njihovim tumačenjima istaknute su agogičke promjene tempa (t. 245–252, 257–262 i 269–274) koje oslikavaju burnu dinamiku zgusnutog melodijskog toka reprize. U početnim taktovima mosta (t. 207–218) Barenboim je, za razliku od Rihtera, uzdržaniji u formiranju *crescenda*, što je bliže kompozitorovim intencijama pa *subito piano* koji se javlja tri puta i prelazi u *crescendo*, ne gradira postupno u *forte*. Kantabilnost druge teme Barenboim postiže delikatnim dinamičkim nijansiranjima, posebno u taktu 239, kada tonu es^3, kroz *subito pianissimo sforzato*, daje novi tembr.

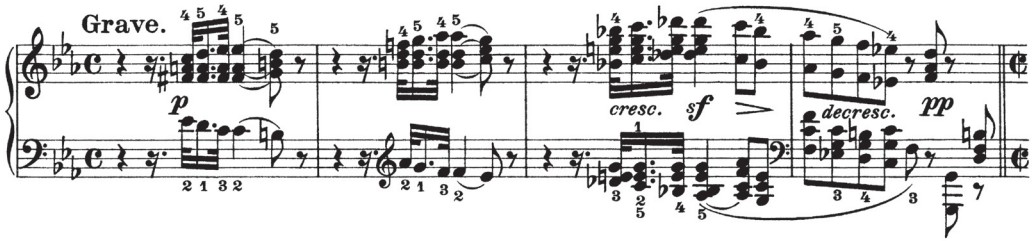


U Rihterovoj interpretaciji druge teme u reprizi (t. 232), zapaža se mali agogički zastoj koji ističe ekspresivnost *sforzato* tona f^3 u gornjim notnim linijama.



Dramska stanka na alterovanom akordu prelazi u *codu* od takta 295. U tempu *grave* u *piano* dinamici, kao reminiscencija, neočekivano se javljaju početni akordi iz uvoda. U atmosferi koja ostavlja utisak lutanja očajne duše, javlja se zapitanost o smislu dalje borbe. Potom fragment

prve teme naglo se vraća i motivski zaokružuje stav, ali kratko jer biva prekinut rezolutnim akordima koji formiraju efektnu završnicu i potvrđuju snagu borbenog duha. Muzičku misao u *codi*, kroz zvuk lebdećih akorada (t. 295–298), Barenboim iskazuje sadržajnije, formirajući dublji *decrescendo* i *allargando* od Rihtera.
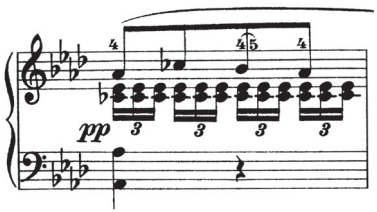


II STAV: *ADAGIO CANTABILE*

Drugi stav sonate odiše mirnoćom pa nakon burnog prvog stava kontrastira svojim blagozvučnim harmonijama. Toplina, pjevljivost i jednostavnost melodije učinila je da se *Adagio cantabile* u raznim obradama izvodi i kao samostalna kompozicija. Posebnu teškoću za tumačenje na klaviru predstavlja lirski *espressivo* u *legatissimo* artikulaciji melodije u gornjem glasu glavne teme. Oblik drugog stava, koji je obično spor u klasičnom trostavačnom *sonatnom ciklusu*, je *rondo* sa jednom temom. Osnovna tema, koja se javlja tri puta u modifikovanom obliku i uvijek u As-dur tonalitetu, odvojena je sa dvije modulatorne epizode.

Prvu pojavu glavne teme Rihter izvodi nedovoljno izražajno, a prilikom njenog ponovnog izlaganja u izmijenjenom obliku (od 9. takta), melodiju u gornjem glasu oblikuje *legato* i *cantabile*. Za razliku od Rihtera, Barenboim gornji glas osnovne teme interpretira *sensibile*, dubljim i toplijim zvukom.

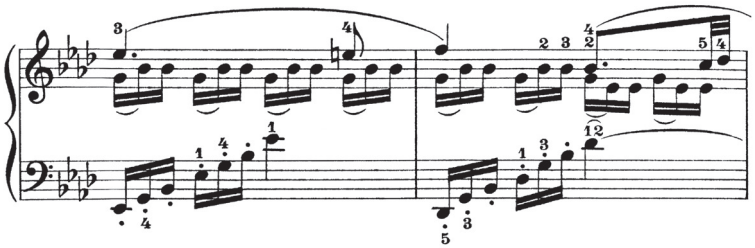
Melodijsku liniju prve epizode u f-mollu, u gornjim notnim linijama (t. 17), Barenboim, u *tempo sostenuto* i *pianissimo* dinamici, delikatnim

toucheom interpretira osjećajno. U drugoj epizodi u as-mollu, nemirni pokret šesnaestinskih *triola* u srednjim glasovima (t. 37), u gornjim notnim linijama, Rihter izvodi, za razliku od Barenboima, u dinamičnoj *portato* artikulaciji, što nije označeno u notnom tekstu.



Na taj način on postiže veću razuđenost i samostalnost glasova kao i orkestarski tembr drugog stava (od 45. takta). Značajniji *crescendo* i jača *sforzata* na oktavama, u gornjim notnim linijama, Rihter oblikuje u taktovima 40–42.

Treću pojavu osnovne teme, uz pokret *triola* u srednjim gasovima, koje se nastavljaju i u većem dijelu *code*, Barenboim interpretira šire, mekim i *cantabile* tonom u *legatissimo* artikulaciji. *Staccato* i *pianissimo* glasove u donjim notnim linijama, u taktovima 62–63, jasno izdvaja ostvarujući suptilnu boju gudačkog *pizzicata* u slojevitoj strukturi sonate.
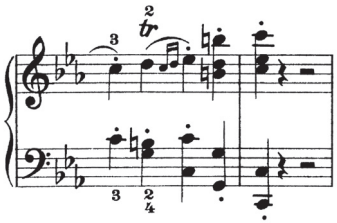


U kratkoj *codi*, koja se sastoji od fragmenta glavne teme u diminuciji, oktave u gornjim notnim linijama (t. 69) Brenboim izvodi izrazito *legatissimo pianissimo* iako su obilježene *portato* artikulacijom,

a Rihter iste oktave, suprotno od Barenboima, oblikuje *mezzoforte*. *Tempo sostenuto* prisutan je u oba tumačenja u posljednja četiri takta drugog stava.

III STAV: *RONDO — ALLEGRO*

Treći stav sonate odlikuje manje dramskih elemenata i zgusnute snage od prvog stava, ali ne i manje energije i poletnosti. Prva tema *sonatnog ronda* javlja se četiri puta u osnovnom c-moll tonalitetu. Glavna tema trećeg stava bliska je drugoj temi prvog stava, a javlja se i modifikovana melodija iz drugog stava. Na taj način Beethoven je objedinio *sonatni ciklus*, tonalno i motivski.
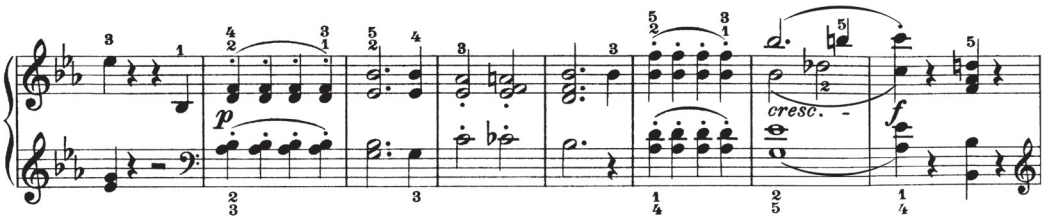
Prvu temu Barenboim izvodi *esspresivo* i *cantabile*. U tumačenjima ove melodijske linije, u taktovima 3–4, kod obojice pijanista prisutan je *tempo sostenuto*. Agogičko nijansiranje jasno ocrtava strukturu teme i doprinosi pravilnom fraziranju. Barenboim, u posljednjim taktovima teme (t. 12–17), uzdržano gradi *crescendo*,[30] a nasuprot njemu Rihter završne akorde (t. 16–17) interpretira u *tempo stringendo*.



Melodijske fraze međustava, u gornjim notnim linijama (t. 18–25), Barenboim izvodi osjećajno. Osminske *triole* druge teme i međustava (t.

[30] Beethoven je prilikom izvođenja *crescendo* pasaža koristio i efektan *ritardando*.

33–42. i 51–59) Rihter, za razliku od Barenboima, interpretira u *tempo piu mosso*, a *portato* koralnu temu B2 (t. 43–50), koja se javlja između triola, u kontrastnom *tempo sostenuto*.



U završnim taktovima, pred drugu pojavu prve teme (t. 58–60), on oštrim tonom bravurozno svira silazni pasaž, od osminskih *triola* i šesnaestinske *kvintole* do *sforzato* akorda na dominanti c-molla.

Polifoni početak treće teme Barenboim ubjedljivo gradi sadržajnim i punim tonom ističući novi motiv naizmjenično — u gornjem glasu (t. 78–82. i 87–90) i u donjim notnim linijama (t. 82–86. i 91–94). Od 98. takta, *staccato* osmine u donjim i potom gornjim notnim linijama Rihter interpretira naglašeno *staccatissimo*. Tumačeći slobodnije *finale*, Rihter pojačava suprotnosti u smjenjivanju *legato* — *staccato* artikulacija kao elemenata klasičnog fraziranja.

Treću pojavu prve teme Barenboim izlaže mirnije, u romantičarskom tembru, a od takta 128–132 izdvaja je *mezzopiano* tonom u donjem glasu, za razliku od Rihtera koji iste taktove izvodi u *pianissimo* dinamici.

Melodiju druge teme u C-duru, u gornjim notnim linijama, Barenboim oblikuje *delicatissimo*. U taktovima 153–170, pred posljednju pojavu prve teme, kroz *portato* četvrtine Barenboim formira sadržajni *crescendo* do tona as^2 (t. 167), nakon čega slijede *calando* taktovi.

U *codi* na kraju trećeg stava, *sforzato* akorde (t. 193) Rihter izvodi žustro i odsječno, a pasaž u desnoj ruci, u osminskim *triolama* i šesnaestinskoj *sekstoli* i *septoli*, tumači *risoluto* i *fortissimo*. U istim taktovima

Barenboim sa pažnjom oblikuje svaki ton i formira izražajniju kulminaciju. Rihter, da bi postigao efektan dinamički kontrast, fragment prve teme, koji se pred kraj stava javlja kao reminiscencija (t. 202–206), interpretira *pianissimo possibile* u odnosu na finalne taktove koje izvodi u *fortissimo possibile* dinamici. Isto mjesto Barenboim svira otvorenim i zaokruženim *piano* tonom, a posljednje taktove u *fortissimo* dinamici, što odgovara oznakama u notnom tekstu.

Treći stav Rihter interpretira u bržem tempu (4'05) od Barenboima i tehničku virtuoznost stavlja iznad topline i izražajnosti tona. Barenboim *rondo* izvodi u stabilnom tempu (4'45), uz mala agogička variranja. Rihterov tempo trećeg stava je, za razliku od Barenboima, neujednačen jer su njegova odstupanja značajnija.

Treba primijetiti da Rihter cijelu sonatu interepretira u bržem tempu od Barenboima (Rihter: 16'55; Barenboim: 19'21) što je naročito vidljivo u njegovom tumačenju prvog stava (Rihter: 9'18; Barenboim: 7'28). Ritam i tempo, posebno prvog i trećeg stava sonate, Rihter tumači slobodno. Težište njegovog izvođenja prvog stava pomjereno je ka efektima koje donosi tehnička perfekcija i bravuroznost. Tome doprinosi i oštar ton ekspresionističkog *tembra*. Rihterova tehnika je virtuozna, *brillante*, a na mahove prelazi u *furioso* iskaz. U oblikovanju prvog stava on prolazi kroz različita raspoloženja, od *veloce* i *volante* taktova, preko *affettuoso*, do *risoluto*, *impetuoso* i *con fuoco* izraza. Agogičko nijansiranje prisutno je uz dinamičke promjene i fraziranja. Rihterovi dinamički kontrasti su značajni (*fortissimo possibile — sotto voce*), a istaknuti naglasci na pojedinim tonovima (*sforzato*, *sforzando*), momente kulminacija u prvom stavu čine još upečatljivijim. U drugom stavu, u Rihterovom tumačenju, uočljiva je nedovoljna pjevljivost i uzdržana izražajnost u melodijskim linijama. On ne koristi *tempo rubato* i nema većih izliva osjećajnosti, što nalazimo kod Barenboima. Treći stav sonate Rihter interpretira

distinto i *energico*, a boju tona naizmjenično preliva u *sotto voce armonioso*. Nestabilan tempo u stavu (*sostenuto — piu mosso*) njegovo izvođenje udaljava od karakteristika klasičnog stila koji ovu sonatu bitno definišu. Zanimljivo je i Rihterovo oblikovanje *triola* u *grazioso* i *volante* prirodi.

Odmjeren i stabilan tempo, dramska dubina iskaza, melodijski tok *molto cantabile*, te istaknuti *legato* dominiraju u izvođenju Barenboima. On jasno i temeljno oblikuje dinamičke promjene. U odnosu na Rihtera, izbjegavajući krajnosti, Barenboim kreira nešto blaže kontraste u dinamičkim kretanjima. Njegov mekši i pjevljiviji ton naginje romantičarskom izrazu. U prvom stavu, akordi u tumačenju Barenboima zvuče šire i dublje, a melodija u gornjim glasovima, zaobljenim tonom teče izrazito *cantabile*. Kroz *esspressivo* i *rallentando* Barenboim ulazi u centralni odsjek razvojnog dijela, u kojem se smjenjuju *leggiero* fraze i, za razliku od Rihtera, odmjerena *crescenda*, *diminuenda*, *accelleranda* i *sforzata*. U nastupu *code*, Barenboim akorde izvodi u *tempo ritenuto*, uzdržanim tonom, a potom resolutnim pokretom završava prvi stav. Drugi stav tumači *calmo*, *sensibile* i *con calore* u *amoroso* i *armonioso* atmosferi. Gornji i srednji glasovi toplog zvučanja izrazito su *esspressivo* i *legatissimo*. U srednjem dijelu izranja tembr gudačkih i duvačkih instrumenata, uz *triole* koje upotpunjuju ritmički pokret drugog stava. Sjetan ton trećeg stava prolazi kroz različite boje i dinamičke promjene. Barenboim temu izlaže *semplice*, *con anima* ali i umjereno *doloroso*, *distinto* i *energico*, u stabilnom i ujednačenom tempu. *Leggiero* iskaz, u kojem Barenboim formira treći stav, ublažava borbeni karakter prvog stava sonate.

Rihter stavove interpretira u sljedećem tempu: I stav: *Grave* 𝅗𝅥 = 63; *Allegro* 𝅗𝅥 = 168; II stav: *Adagio* 2/4 ♪ = 58; III stav: *Allegro* 𝅗𝅥 = 100–104. Očigledno je da tempo njegovog izvođenja *Allegra* prvog stava (𝅗𝅥 = 168 M. M.) daleko prevazilazi okvirne granice smjernica u ranim izdanjima sonate, a u tumačenju Barenboima tempo u stavovima je,

u odnosu na Rihtera, u okviru raspona pomenutih metronomskih oznaka: I stav: *Grave* 𝄴 ♪ = 50; *Allegro* 𝄵 𝅗𝅥 = 144; II stav: *Adagio* 2/4 ♪ = 54; III stav: *Allegro* 𝄵 𝅗𝅥 = 100.

U tumačenju ove sonate Barenboim svoju virtuoznost jasno podređuje muzičkoj senzibilnosti. Za razliku od Barenboima, Rihterova izrazita tehnička briljantnost *per se*, ispoljena je u njegovom oblikovanju pojedinih segmenata sonate. Dvojica pijanista na različite načine koriste mehaničke prednosti i bogat zvuk modernog klavira u izvođenju ove rane Beethovenove sonate. Barenboim šire ispoljava zaobljeni i mekši ton koji pruža savremeni instrument pa su kod njega akordi puniji a melodijske linije dubljeg značenja. Rihter više iskorišćava tehničke mogućnosti savremenog klavira, kroz savršeno izvedene pasaže i velike zvučne kontraste, interpretirajući izrazitija *crescenda* do silovitih *sforzata* u *fortissimo possibile* i prolazeći u drugu dinamičku krajnost kroz *decrescendo*, do tona koji se stišava u šaputanje.

Robert Schumann: XII Etudes symphoniques, op. 13

Claudio Arrau — Vladimir Aškenazi

U segmentu klavirske literature koji obuhvata značajne i najsloženije kompozicije izvođene od istaknutih pijanista, nalazi se i dio opusa njemačkog kompozitora romantizma Roberta Schumanna (1810–1856). Za komparativnu analizu interpretacija naročito su interesantne njegove *Simfonijske etide*[1], jedno od nezaobilaznih djela za klavir tipa „karakternih varijacija".[2] U toku upoređivanja interpretacija ovako složenih djela, otvaraju se neka bitna pitanja. Jedno od njih je pitanje granica do kojih pijanisti mogu kreativno da čitaju notni tekst i da traže sopstveni stil, a da pri tom, svojim tumačenjem, ne naruše autentičnost kompozitorovog izraza i poetike. Te granice je ponekad širio i sam kompozitor, ostavljajući nedorečenosti u dinamičkim i drugim oznakama kao i razlike u cjelini kompozicije u više izdanja. Slično je učinio i Schumann, o čemu svjedoči i više objavljenih verzija *Simfonijskih etida*.

Prvu verziju *Simfonijskih etida* Schumann je napisao 1834–35, a publikovao izdavač Haslinger iz Beča 1837. godine, pod naslovom *XII Etudes symphoniques.* Zanimljiv je komentar naslova ovog Schumannovog djela

[1] Schumann je djelo posvetio svom prijatelju, engleskom kolegi Williamu Sterndale Bennett-u. U jednom stvaralačkom trenutku, Johannes Brahms i Gabriel Faure bili su duboko inspirisani *Simfonijskim etidama*, kada su radili na svojim kompozicijama.

[2] U muzičkoj literaturi 19. i 20. vijeka, kada su u pitanju varijaciona djela, preovladavaju „karakterne varijacije". Ove varijacije omogućavale su, za razliku od „ornamentalnih", slobodniju obradu *teme*: promjene su zalazile dublje, ticale su se ritma, tempa, vrste takta, harmonskog razvoja, tonaliteta, dr.

Erica Frederica Jensena koji kaže da originalan naziv zavarava. Zapažajući da je kvalitet etide ovdje zasjenjen varijacionim principom komponovanja, on smatra da „osim različitosti u teksturi, nema dovoljno dokaza za 'simfonijski' kvalitet muzike ili pokušaja da se eksperimetiše sa tembrom", te da su etide „jasno pijanističke". On zaključuje da je naslov, izgleda, sugerirao izdavač Haslinger da bi privukao pažnju publike.[3] Od početnih 17 etida, objavljeno je 12, a 9 ih je bilo obrađeno kao varijacije. Schumann je inače smatrao da su *Simfonijske etide* rasplinute i preduge za izvođenje. U jednom pismu svojoj supruzi Clari izrazio je mišljenje da je smisao etida teže razumljiv za publiku, te da egzistiraju samo za sebe.[4] Ronald Taylor kaže da su Schumannove *Simfonijske etide* teške za savremenog slušaoca u njihovom misaonom sadržaju, kao što je, iz drugih razloga, *Karneval*.[5] Schumannova muzika, smatra Tom Deacon, „opire se slušaocu kao preteška, prehermetična, čak i kao previše poetična".[6] Kasnije, kao zreli stvaralac, Schumann je ovo djelo značajno preradio tako što je *treću* i *devetu* etidu izostavio jer ne potiču od *teme* varijacija, a *finale-etidu* XII, čija je osnova muzička fraza iz H. Marschnerove opere *Der Templer und die Jüdin*, djelimično izmijenio[7], s namjerom da komade stavi u asocijativno povezaniji i formalno jasniji niz. *Simfonijske etide* ponovo je štampao kod izdavača Schubertha u Hamburgu 1852. godine, ali pod drugim naslovom: *Etudes en forme de Variations*. Godine 1861. pojavilo se i posthumno izdanje ove

[3] E. F. Jensen, *Schumann*, Oxford university press, 2001, p. 149.
[4] F. Niecks, *Robert Schumann*, New York 1925, p. 184.
[5] R. Taylor, *Robert Schumann — His life and work*, New York 1982, p. 121.
[6] T. Deacon, „Schumann, Claudio Arrau", Philips classics, France 2003.
[7] Proširenjem i virtuoznom obradom posljednje *etide* bogato je zaokružen *varijacioni ciklus*; „...početni dvotakt tokom ovog *rondoidnog finala* pojavljuje se čak 12 puta, sasvim istovetan i u istom Des-dur tonalitetu. (...) tokom trinaestog ponavljanja — muzički tok se iznenada pomera na B-dur, i takvim 'rasvetljavanjem' daje završni sjaj celoj kompoziciji" (D. Despić, *Kontrast tonaliteta*, Beograd 1989, str. 10–11).

Schumannove kompozicije, u kome je napravljen pokušaj da se sjedini *prva* i *druga* varijanta, što može da ukazuje na to da tadašnjoj muzičkoj javnosti možda nije odgovarao Schumannov povratak, u drugoj varijanti, u klasične boje na račun romantičarskih. Brahmsovo izdanje iz 1873. godine, donosi i „dodatak" od pet *varijacija* koje je Schumann prvobitno bio iskomponovao, a onda odlučio da ih ne unosi. Zato nije moguće utvrditi autentičan redosljed ovih pet varijacija u odnosu na ostale u cjelini djela.[8] Savremeni pijanisti ih često uključuju u svoja izvođenja. One su pretežno lirskih, intimnih tonova i cjelinu ciklusa čine bliskijom i muzički bogatijom. Drugi pak ne odstupaju od Schumannove *prve* publikovane verzije (1837).[9]

Naslov *prvog* izdanja ovog ciklusa izrazite složenosti, ne govori da se radi o nizu *varijacija* karaktera *etide* na određenu *temu*.[10] *Tema* je građena pravilno, kao dvodjelna *pjesma* prijelaznog tipa. Međutim, za razliku od većine drugih primjera takvog oblika, kaže Dejan Despić, „ovdje je odsjek *b* upadljivo drugačiji od odsjêka *a*: dok ovi protiču u kompaktnim

[8] *Varijacija* IV je, prema primjedbi u autografu, trebalo da se nalazi ispred *finala*, dok je *Varijacija* V prvobitno planirana kao poseban komad, a kasnije, u prvom izdanju, kao srednji dio *etide* X (W. Boetticher, *G. Henle Verlag* 1977).

[9] „Iako je Schumanna instinkt vodio da djelo skrati iznad svega u korist forme, materijal tih dodatnih etida je tako zapanjujuće ljepote, da ne uključiti ih značilo bi lišiti slušaoca punoće Schumannovog postupka" (D. Dubal, *The art of the piano*, New York 1989, p. 406). — „Ipak je vrijedno naglasiti da su dva odbačena stava i, iznad svega, set od pet posthumnih (posthumno objavljenih) komada, kombinovani sa verzijom iz 1837. samo da bi dodali veće stilsko jedinstvo cjelini" (W. Boetticher, *Predgovor* izdanju *G. Henle Verlag*, München 1977).

[10] Schumann je *temu* preuzeo od Ignaza von Frickena, muzičara amatera. U prvom izdanju, iz 1837, dodao je sljedeću bilješku: „Les notes de la melodie sont de la Composition d'un Amateur". U početku je shvatao kao „tema quasi marcia funebre". — Annie Wilson Patterson ocjenjuje da je ta forma (varijacije na zadatu temu) kompozicije „na neki način, temelj umjetnosti kreativnog muzičara i uspon ka najboljem tematskom radu kao najvišem razvoju." (A. W. P., *Schumann*, London 1903, p. 194).



Claudio Arrau

akordima, koji se nižu kao u mirnom hodu — na početku svakog odsjeka još i u karakterističnom spuštanju — dotle se u odsjeku *b* pokret oživljava u kraćim tonovima i naglašenijoj melodičnosti".[11] Schumann pokazuje svoje osobeno shvatanje varijacionog izlaganja i kombinuje ga sa *etidom*, te simfonijskim razvojem tematsko-motivske muzičke građe. Maurice Hinson, nasuprot E. F. Jensenu, koji u Schumannovim *Simfonijskim etidama* ne nalazi mnogo „simfonijskih" elemenata, kaže da je u njima odmah vidljiv orkestarski ton, s ritmičnim zvukom bubnja u Varijaciji I, hornama i trombonima u Varijaciji II, da Etida III ima *arpeggia* nalik na violinu preko široke teme koja zvuči kao na violončelu, dok se nježne mendelssohnovske flaute i piccoli čuju u Etidi IX.[12] Schumannovoj nesputanoj prirodi i bujnoj umjetničkoj imaginaciji najviše je odgovarala slobodna romantičarska forma, kao što su ciklusi malih komada koje je slikovito povezivao varijacionom metodom, odnosno širokim karakternim preobražajima početne *teme*, čija je pojava uglavnom skrivena, ali kroz melodijski ili harmonski sadržaj prepoznatljiva. *Varijacije*, kako ih Schumann naziva u *drugom* izdanju (1852), slijede jedna za drugom u florestanovsko-eusebiuskom[13] dualizmu kontrasta. Od prvobitnog tmurnog i elegičnog stanja, raspoloženje postepeno prerasta u slavljeničko. Skoro u svakom kratkom komadu prirode *skerca, marša, kanona* ili *nokturna*, preovladava istaknuti ritmički motiv. I polifono oblikovanje pojedinih *varijacija* iskazuje složeno kontrapuntsko izražavanje. One su uglavnom u

[11] D. Despić, *Muzička umjetnost*, Podgorica 2013, str. 305.

[12] M. Hinson, „Robert Schumann — Etudes en forme de variations for the piano, opus 13", Alfred music publishing, 2011.

[13] Florestan i Eusebius izmišljeni su likovi i maske iz Schumannovog klavirskog ciklusa *Karneval*. „Dok je Eusebius predan tihom, lirskom snatrenju, Florestana zanose burna čuvstva, smjela stremljenja" (J. Andreis, *Historija muzike II*, Zagreb 1952, str. 106–107).



Vladimir Aškenazi

četvorodjelnom taktu i pretežno pravilne periodizacije. Kod Schumanna, kao „ranog romantičara", nalazimo bogato harmonsko izražavanje, osobene akordske spojeve, vanakordske tonove i figuriranu notnu fakturu. Pojava izražajnih motiva koji se jednostavno uklapaju i prepliću sa početnom temom, proširuje i obogaćuje zvukovne slike. Za razliku od klasičara, on je među prvim kompozitorima perioda romantizma koji završnicu svojih djela više ne realizuju harmonijom toničnog trozvuka.[14]

Za komparativnu analizu izvođenja Schumannovih *Simfonijskih etida* izabrala sam dvojicu istaknutih interpretatora njegove muzike, Claudia Arraua i Vladimira Aškenazija, koji mogu poslužiti kao primjer kako bi trebalo tumačiti i razumijevati ovo prilično hermetično i slojevito djelo.

Claudio Arrau

Claudio Arrau (1903–1991), čileanski pijanista; debitovao je kao koncertni solista u Berlinu 1920. Iste godine imao je prvi nastup u Londonu, a u SAD 1924. Bio je izvanredan interpretator djela Chopina, Schumanna, Liszta, Beethovena, Mozarta i Brahmsa. Između ostalog snimio je čitav Schumannov klavirski opus.

Vladimir Aškenazi

Vladimir Aškenazi (1937–) ruski pijanista i dirigent; istakao se kao interpretator djela savremenih autora. Aškenazi je snimio kompletne klavirske opuse Chopina i Rahmanjinova, kao i veliki broj Schumannovih kompozicija.

Tonske zapise *Simfonijskih etida* koje razmatram, Arrau je napravio u Berlinu, 1970, a Aškenazi u Londonu, 1965. godine. Za upoređivanje

[14] V. Peričić, *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova,* Beograd 1990, str. 37.

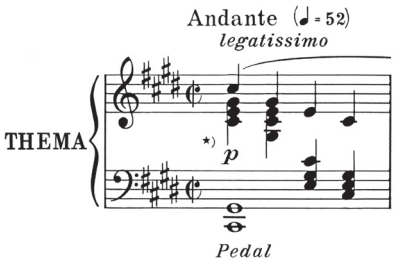
koristila sam *Urtext* Schumannovih verzija, u izdanju *G. Henle Verlag* — München 1977. U nekoliko *etida-varijacija*, u izvođenju ovih pijanista, konstatovala sam značajnije razlike što je usmjerilo moju komparativnu analizu.
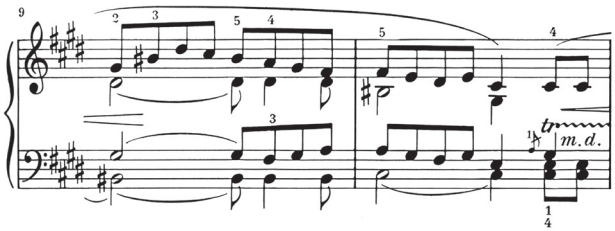
■ ■ ■

Tema varijacija — *Andante* (♩ = 52 M. M.)

Melodijska linija *teme* varijacija, otmjenih tonova i sjetnog zvuka, u interpretaciji Aškenazija (1'30) teče u tempu *andante*, uz prirodnu agogiku i s jasno istaknutim gornjim glasom. Uočljivo je njegovo precizno dinamičko nijansiranje i fraziranje. Zaobljenost Aškenazijevih tonova u *legatissimu* i vješta pedalizacija daje potrebnu izražajnost, kontrolisanu liniju srednjih glasova, što je jasno vidljivo u izvedbi *arpeggiata* u taktovima 2–4. U taktu 8, kraj prve fraze je u *ritenutu*, a zatim sljedeću frazu od druge osmine treće dobe Aškenazi počinje u sjetnom *legatu*, u tempu *meno mosso*. U četvrtoj dobi u taktu 10, vraća se na *tempo primo*. U taktovima 13–14, Aškenazi pravi veliki *crescendo* i agogički zastoj do akorda sa *sforzatom* i koronom, koji predstavlja kulminaciju. Da bi značajnije podvukao vrhunac komada, Aškenazi trajanje akorda produžava na cijelu notu sa koronom, umjesto polovine note kako stoji u originalnom tekstu.

Za razliku od Aškenazija, početni silazni akordi *teme* koji su temelj i okosnica čitavog djela, u interpretaciji Arraua (1'31) zvuče dublje i imaju puniju boju što daje atmosferu ovom komadu koja je bliža posmrtnom maršu.
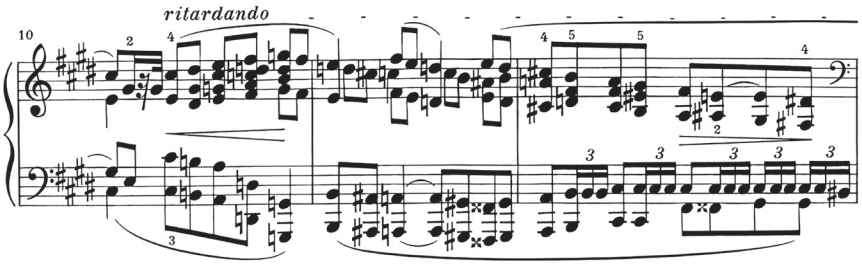


Arpeggiata u taktovima 2–4 Arrau izvodi šire i sadržajnije. U taktovima 7–8 Arrauove ruke sviraju namjerno djelimično nesinhronizovano, što pojačava izražajnost različitih glasova. Poslije malog *ritenuta* u taktu 8, sljedeću frazu on nastavlja u *tempo primo*, ističući *legato* i *espressivo* melodijski tok u gornjem glasu, a u taktovima 9–10, u donjim notnim linijama, za razliku od Aškenazija, paralelno potencira i srednji glas od druge osmine treće dobe.
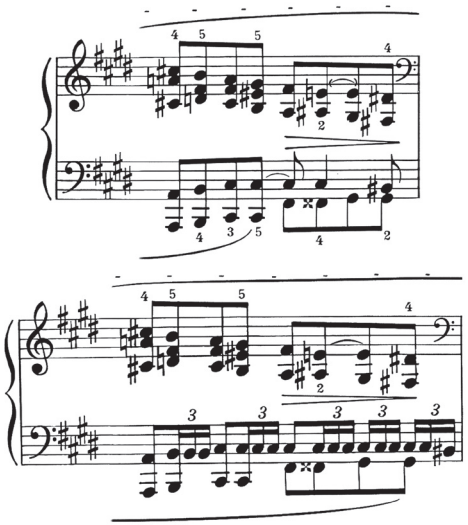


U taktu 16 između prve i druge dobe pravi malu *cezuru*. U Schumannovom gustom vezu glasova Arrauova interpretacija postaje izražajnija i kreativnija. Arrau *temu* izvodi neznatno sporije od Aškenazija, te se tako njegov tempo poklapa sa datom metronomskom oznakom.

Etida I/Varijacija I — *Un poco piu vivo* (♩ = 72)

Početna kvarta naniže sporednog motiva, razvija se u *fugato etide* I, a kasnije u romantični duet u g-mollu, u *etidi* XI. Aškenazi (1'13) etidu počinje *piu vivo* u *pianissimu*. Jasna artikulacija je izražena, osim u taktovima 2–3, u donjim notnim linijama, gdje je trajanje *staccato* osmine u četvrtoj dobi malo produženo zbog akcenta na *arzi*. Pojavu *teme* u *etidi* I, u taktovima 5 i 13, Aškenazi ne potencira. U *Urtextu*, u taktu 12, oznaka *a tempo* ne postoji, već samo *ritardando* u taktovima 10–12.



Međutim, Aškenazi se, poslije velikog *crescenda* i *ritardanda* u taktovima 10–11, kao vrhuncu komada, u kojima se dešava karakteristično istupanje, vraća na *a tempo* u taktu 12. Ovu varijaciju Aškenazi izvodi prema drugoj verziji djela, iz 1852. godine. U taktovima 7 i 15, u gornjim notnim linijama, u srednjem glasu druge osmine četvrte dobe, umjesto dvije šesnaestine *cis-His* prema prvoj varijanti, Aškenazi svira osminski interval *His-fis*, kako stoji u drugom izdanju. Takođe, u taktu 12, u donjim notnim linijama, Aškenazi izvodi oktave, a prema prvom izdanju unutrašnji glas druge, četvrte i od šeste do osme osmine razrešava se kroz pet šesnaestinskih triola.
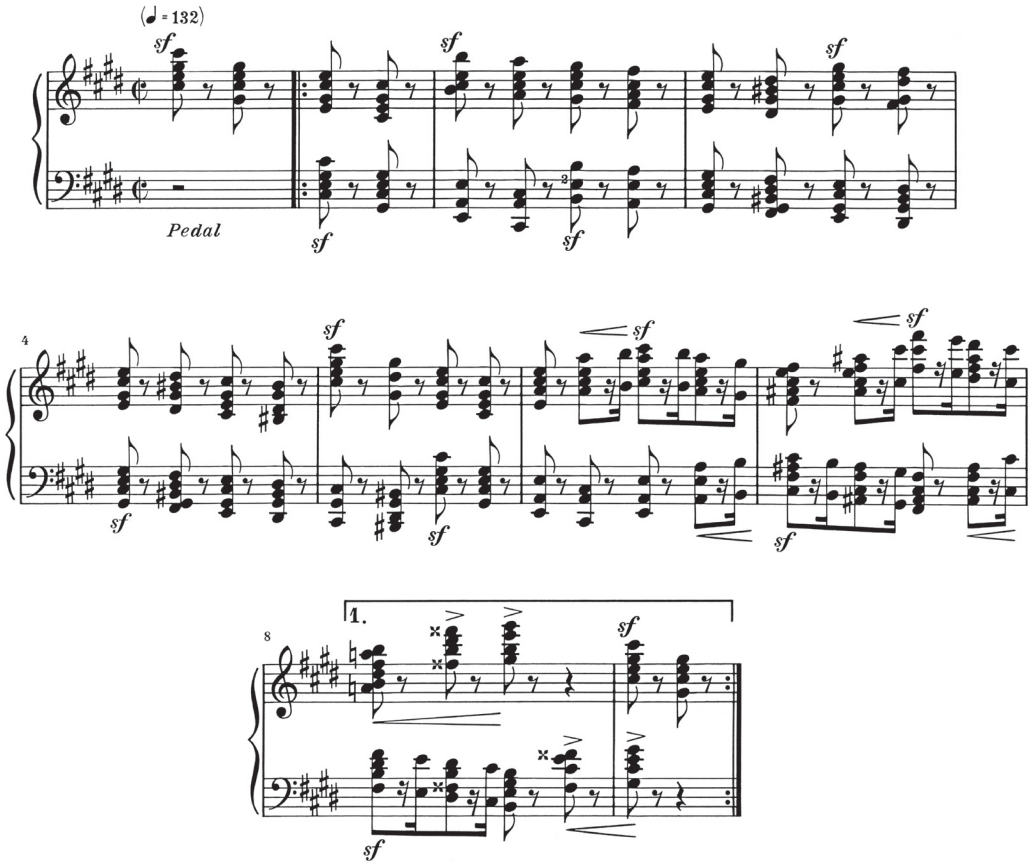


U odnosu na Aškenazija, Arrauovo izvođenje (1'25) ove *etide* zvuči temeljnije i dublje. Tragajući za Schumannovim autentičnim iskazom, u ovoj *varijaciji* Arrau poštuje datu metronomsku oznaku (♩ = 72), što znači da svira znatno sporije od Aškenazija. U taktu 5, u gornjim notnim linijama, Arrau, za razliku od Aškenazija, potencira pojavu *teme* u unutrašnjem glasu, kao i u gornjem glasu u taktu 13. Takođe, u taktu 11, u gornjim notnim linijama, naizmjenično sa gornjim glasom, Arrau ističe *esspressivo* srednje glasove, iznoseći svu finoću slojevitosti ovog komada.

Etida IV/Varijacija III — (♩ = 132)

U *Urtextu etide* IV, u taktu 9, nalazi se dinamička oznaka *mf*, u taktovima 8 i 16 oznake za kraća *crescenda*, a od takta 10 *crescendo sempre*. Ostalo su dinamički naglasci na pojedinim tonovima *sf* (*sforzata*) kao i oznaka *pedal* na početku komada, što otvara prostor za drugačija tumačenja ove etide. Pojava *teme* u ovoj varijaciji je energična i snažna. Komad je u obliku *kanona*, sa jasnim ritmičkim motivom i akcentuacijom. Aškenazi etidu izvodi (0'49) u strogom tempu i preciznom ritmu. On je odlučio da etidu počne u *piano* dinamici da bi, kroz postepeni *crescendo*, došao do *fortissima*. Akordi kao osmine sa pauzom, u interpretaciji Aškenazija jednako pulsiraju, laki su i sjajni u *staccatissimo* artikulaciji koja nije označena u notama. Ističući naizmjenično važne *sforzate* različitom upotrebom pedala, on pokušava da artikulaciono razudi etidu. U prvih osam taktova Aškenazi ne koristi desni pedal. U taktovima 11–12, *prima volta*, pedal stavlja na naglašene dijelove takta, a u taktovima 13–15 na treću dobu. U taktovima 9–11, *seconda volta*, pedal je ponovo na naglašenim dijelovima takta, a u taktu 12 *tre corde* su na prvoj, trećoj i četvrtoj dobi. Od takta, 13 do kraja *etide*, da bi

naglasio svaku osminu, Aškenazi koristi pedal na sve četiri dobe. Na taj način on postiže veliki *crescendo* i dobija na punoći i jačini akorada nalik na *martellato*.

Za razliku od Aškenazija, prvih osam taktova, *prima i seconda volta*, Arrau izvodi u *forte* dinamici. Osmine sa pauzom on ne tumači slobodno kao Aškenazi, u *staccato* i *staccatissimo* artikulaciji. Akordi u Arrauovoj interpretaciji zvuče teže i dublje, više kao *tenuto, portato* i na kraju *martellato*. On *etidu* interpretira u sporijem tempu (1'03), dok je Aškenazi svira u bržem tempu od naznačenog (♩ = 152–160).



Etida VIII/Varijacija VII — (♩ = 80)

U *etidi* VIII originalna metronomska oznaka (♩= 80) ostaje zagonetna jer ne odgovara realnim mogućnostima njenog izvođenja. Najbrži mogući tempo odgovarao bi metronomskoj oznaci: ♩= 72. *Etida* VIII, kao barokni odjek, Schumanna odaljava od romantičarskih crta. U ovom komadu, koji liči na orguljski, Aškenazi (2'09) *fugato* nastupe motiva kroz glasove izvodi energično i *sempre marcatissimo*. Poštujući dinamičke naglaske na pojedinim tonovima, on svira u strogom ritmu i uz veću primjenu desnog pedala. Prvih šest taktova etide Aškenazi izvodi odlučno, u *forte* dinamici, iako Schumann nije stavio dinamičku oznaku, a sljedeća tri takta *poco esspressivo* u *mezzo forte*. Prva doba u taktu 5 je naglašena, mada Schumann na kraju fraze nije postavio dinamički akcenat. Od takta 10, *prima i seconda volta*, Aškenazi prvo svira *pianissimo*. Kroz *crescendo* on dolazi do *fortissimo* u taktu 15 i tako nastavlja do kraja u *tempo sostenuto* i uz istaknute *tenuto* oktave u *bassu*. Metronomska oznaka Aškenazijevog tempa je ♩= 54, što znači da je njegov tempo znatno sporiji od naznačenog.

Kao što smo već mogli da vidimo, *etida* VIII ne sadrži dinamičke oznake tipa *forte* i *piano*, što daje više slobode za različita izvođenja ovog komada. Za razliku od Aškenazija, Arrau (1'54) je odlučio da kompletnu *etidu* interpretira u napregnutoj *forte* i *fortissimo* dinamici kako bi snažnije istakao sve nastupe motiva. Taktove 7–9 izvodi *molto esspressivo*. Takođe, etidu svira u bržem tempu od Aškenazija (♩ = 60), u namjeri da se približi autentičnoj Schumannovoj zamisli.

Vladimir Aškenazi pojedine *etide* svirao je prema *prvom*, a neke prema *drugom* izdanju, pa možemo konstatovati da je kombinovao Schumannove dvije verzije. *Temu* varijacija, *etide* II i XI Aškenazi izvodi prema *prvom* izdanju, a *etide* I, X i XII interpretira prema *drugoj*

verziji. U svoju interpretaciju dodao je i pet posthumno objavljenih *varijacija*, ali ih je rasporedio na drugačiji način od Arraua. Njegova odluka da ovih pet *varijacija* stavi između *etida* IX i X možda se nije pokazala kao najbolje rješenje, pa je tako prijelaz od posthumno objavljene *varijacije* V na *etidu* X ispao prilično nezanimljiv i neprirodan. U nekim trenucima ostajao je utisak da je briljantna tehnička izvedba *Simfonijskih etida* postajala sama sebi cilj pa je tada Aškenazi sa nešto manje uspjeha pratio Schumannovu muzičku misao. On sve komade interpretira u bržem tempu od Arraua, osim etide VIII (varijacija VII) i etide XI (varijacija IX) koje Arrau izvodi u nešto bržem tempu. Također, Aškenazi je imao teškoća da shvati osobenosti Schumannovog umjetničkog stila, ali, pored toga, njegova interpretacija obiluje vanrednim tonskim bojama i izuzetnom virtuoznošću.

Poznat po preciznosti i dovršenosti svojih izvođenja, Claudio Arrau pristupa notnom tekstu s poštovanjem i pažnjom. U svojoj interpretaciji *Simfonijskih etida* on je dosljedan u primjeni *prvoga* izdanja iz 1837. godine. On analitički sagledava stil i karakter kompozicije kao i kompozitorove intencije da kroz djelo iskaže svoja stanja i raspoloženja. Također, za razliku od Aškenazija, Arrau svira temeljnije, a boja njegovog tona je bogatija i sadržajnija. U svoje izvođenje uključio je, isto tako, i pet posthumno objavljenih *varijacija* iz 1873. godine, slobodno odabravši njihov redosljed, kako međusobno tako i u odnosu na ostale *etide*. Posthumnu *varijaciju* I, Arrau svira između *etide* I i II; posth. *varijaciju* IV poslije *etide* V; posth. *varijacije* II i V smjestio je između *etide* VII i VIII, a posth. *varijaciju* III poslije *etide* IX. Arrau je te *varijacije* uklopio sa dubokim razumijevanjem prirode Schumannove muzike, bez bojazni da bi na taj način mogao umanjiti umjetničku vrijednost cjeline djela.

Frederic Chopin: 24 Preludes op. 28

Alfred Cortot — Ivo Pogorelić

Preludijum (lat. *praeludium* — predigra) je instrumentalni stav slobodnog, improvizatorskog karaktera. U muzici romantizma preludijumi se temelje na razradi jednog motiva, odnosno figure, ili su izgrađeni prema formalnoj shemi ABA. Zbirkom preludijuma, koja sadrži dvadeset i četiri komada različitih raspoloženja, Frederic Chopin je unio značajnu novinu, smatra Josip Andreis. Do njegovog vremena preludijum je označavao sastavni, obično uvodni dio veće kompozicije. U baroku je njime počinjala svita ili je nakon njega slijedila fuga istoimenog tonaliteta. Chopin mu daje samostalan život i otvara pojavljivanje čitavog niza klavirskih preludijuma.[1] Zanimljivo je pomenuti da se forma Chopinovih preludijuma kreće od vrlo proširene rečenice (br. 18, f-moll), zatim jednog perioda koji može biti znatno proširen (br. 3, G-dur; br. 4, e-moll; br. 6, h-moll; br. 7, A-dur; br. 20, c-moll; br. 16, b-moll), do trodjelne pjesme koju rijetko kad premašuje. Najznačajnije zbirke klavirskih preludijuma u muzičkoj literaturi, pored F. Chopina, nalazimo i kod C. Debussya, S. Rahmanjinova, A. Skrjabina i D. Šostakoviča.

Chopin je, dok je boravio na ostrvu Majorca (1838–1839), komponovao *24 Preludijuma*, op. 28, vjerovatno u cjelini. Nanizao je preludijume svih durskih i molskih tonaliteta po kvintnom krugu. Harold Šonberg

[1] J. Andreis, *Historija muzike II*, Zagreb 1952, str. 273.

kaže da Chopin, „stvarajući svoje Prelide..., makar samo zbogređanja po tonalitetima, inspirisao se *Dobro temperovanim klavirom*" J. S. Bacha.[2] Opus je napisan u „drugom, zrelom periodu — od 1831. do 1840", kada su nastala neka od njegovih najpoznatijih djela: *Skerco h-moll, Etida c-moll*, prve dvije *balade, Preludijumi, Sonata b-moll*.[3] Chopinovi preludijumi nijesu bili novost u klavirskoj literaturi, primjećuje J. Ivaškjevič, međutim, na preludijume koji su nastajali ranije (J. Hummel, F. Kalkbrenner, I. Moscheles) publika je zaboravila. Pamte se Chopinovi, što samo dokazuje koliko njegovi prevazilaze one nastale prije njih. Postoji pretpostavka da je neke preludijume Chopin već bio dovršio prije odlaska na Majorcu, na primjer *Preludijum d-moll,* koji je navodno napisan zajedno s *Etidom c-moll* i *Scherzom h-moll* u Stuttgartu. Za tu tezu, međutim, nema dokaza, ali ni sigurne potvrde njegovog docnijeg nastanka. O tome da je i ovaj preludijum, kao i ostali, nastao na Majorci, svjedoči njegov „vagnerizam" — česta upotreba trozvuka sa prekomjernom kvintom, koji „godine 1831. kod Šopena ne srećemo toliko otvoreno. O tome svedoči i ona unutrašnja povezanost s celinom ciklusa. *Preludijum d-moll* — veličanstven je finale neobične celine".[4]

Vjerovatno ni jedan ciklus u muzici evropskog romantizma nije tako duboko i iskreno razotkrio najtananije prelive ljudske duše kao što su to učinili Chopinovi preludijumi. Oni spadaju u najpoetičnija djela, ne samo njegovog opusa nego i cjelokupne istorije muzike. Unikatni po jezgrovitosti i zgusnutosti izraza u svojoj formi, ne mogu se uporediti sa djelima kasnijih kompozitora, a ni Chopinovih prethodnika. Kao

[2] H. Šonberg, *Veliki pijanisti*, Beograd 1983, str. 136–137.

[3] D. Šobajić, *Betoven — Šopen — Brams. Slušanje zamišljenog. Eseji iz klavirske muzike*, Podgorica-Cetinje 1999, str. 70.

[4] J. Ivaškjevič, *Šopen,* Banja Luka 1990, str. 173.

vizije raznolikih zamisli i stanja, očaravajućih boja, preludijumi odražavaju krhku i povučenu narav stvaraoca i svaki od njih predstavlja malo muzičko remek-djelo za sebe, kome se ništa ne može oduzeti. Nastali su kao intimni, dnevnički zapisi jer je Chopin svoja razvijena duševna raspoloženja često ispoljavao bilježeći tonske slike nevelikog, čak i veoma sažetog opsega, u obliku skica i impresija. Pa ipak, preludijume spaja neponovljivo imaginativno bogatstvo i meditativno-lirski karakter koji je Chopin unosio u sva svoja djela. Povezani unutrašnjim bliskostima i suprotnostima, što naročito pokazuju primjeri preludijuma br. 2, a-moll, br. 3, G-dur i br. 24, d-moll, smišljeno su složeni u kompozicionu cjelinu. Njihovo izvođenje, osim virtuoznosti, zahtijeva i visoki stepen empatije sa autorovom intimom koju je ova muzika tako savršeno sublimisala. Samostalan život imaju najčešće preludijumi br. 2, a-moll; 4, e-moll; 6, h-moll; 7, A-dur; 15, Des-dur; 17, As-dur i 20, c-moll.

Chopinovim preludijumima, kaže dalje Ivaškjevič, „namijenjena je žalosna uloga" da ilustruju, na primjer „žubor potoka", „kapi kiše" ili čak „napad kašlja"! Arthur Hedley, međutim, konstatuje: „U stvari, ipak te fragmente treba razmatrati kao logički razvitak čisto muzičke koncepcije, a ne kao svestan pokušaj zvučnog slikanja".[5]

R. Schumann je smatrao da su preludijumi „orlovskih obrisa, čudno pomiješani, ali u svakom komadu nalazimo njegovu ruku — Frederic Chopin ih je napisao. Prepoznajemo ga u njegovim pauzama, u strasnom disanju. On je najsmjelija i najponosnija poetska duša svog vremena".[6] Među preludijumima ima nekoliko, kaže Henry Finck, „koji dišu duhom zadovoljstva i ljepote, ili religijskom veličajnošću, ali najveći dio

[5] A. Hedley, *Chopin*, London 1947.

[6] *Cit. po*: D. Dubal, *The art of the piano,* New York 1989, p. 320.



Alfred Cortot

njih nastupi su najburnije patnje i srceparajućeg patosa. Ako bi se suze mogle čuti, one bi zvučale kao ovi preludijumi".[7]

Budući da sam koncertirala Chopinove preludijume, dok sam ih pripremala uporedno sam analizirala više istaknutih izvođenja. Za ovaj rad izabrala sam interpretacije Alfreda Cortota i Ive Pogorelića. Cortota jer je cjelinu od *24 Preludijuma* snimio 1926. godine, što je najstariji tonski zapis ovoga djela, a Pogorelića jer je njegovo tumačenje oslobođeno konvencionalnog u shvatanju Chopinovog romantičnog stila.

Alfred Cortot

Alfred Cortot (1877–1962), švajcarski pijanista, dirigent i pedagog; debitovao je kao pijanista 1896. godine. Bio je izvanredan tumač romantičarskih djela, prije svega Chopina i Schumanna, kao i novije francuske muzike, Debussya i Ravela. Snimio je nekoliko verzija *24 Preludijuma*, a u ovom tekstu analiziram snimak interpretacije iz 1933, u Londonu.

Ivo Pogorelić

Ivo Pogorelić (1958), hrvatski pijanista; debitovao je u SAD 1981. godine. Istaknuti je interpretator djela Chopina, Schumanna, Čajkovskog, Prokofjeva, Ravela. Snimak *24 Preludijuma* op. 28, koji analiziram, Pogorelić je ostvario 1990. godine.

Kao osnova za komparaciju korišćeno je izdanje *Edition Peters* — Leipzig 1907.

[7] H. T. Finck, „Chopin, the greatest genius of the pianoforte", in: *Chopin and other musical essays*, Freeport, N. Y., Books for libraries press, 1972, reprint of the 1889. ed.



Ivo Pogorelić

Tamo gdje kompozitor nije želio da upotrijebi bilo kakvu drugu vanmuzičku predstavu, kaže Alfred Brendel, izvođaču može biti od pomoći ako razvije preciznu verbalnu svijest o kontrastima, karakteru i atmosferi, u cilju jačanja svoje psihološke memorije.[8] A. Cortot dao je naslove svakom od *24 Preludijuma*, želeći da sugerira slušaocu slike i emocionalni sadržaj svakog od njih. Oni svjedoče „o njegovom prisnom umetničkom odnosu prema ovim čuvenim minijaturama".[9] Ovo djelo pokušali su na sličan način da opišu i neki drugi stvaraoci (F. Liszt, H. von Bülow, Anton Rubinstein).[10]
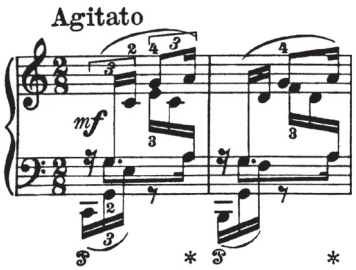
[8] A. Brendel, „Da li klasična muzika mora uvek biti ozbiljna", u: *Music sounded out*, London 1990 (prev. D. Šobajić). — Konrad Wolff, u svojoj knjizi o Schnabelovim interpretacijama, kaže da je potreban oprez „u oslanjanju na programske, opisne ili pjesničke slike u izvođenju programske i druge slično nadahnute muzike" (K. W., *Schnabel's interpretation of piano music*, New York-London, 1979, second edition, p. 17).

[9] E. Hajek, *O muzici i muzičarima*, prired. O. Jovanović, Beograd 1994, str. 144. — Naslovi koje je Chopinovim prelidima dao A. Cortot: 1. C-dur — U grozničavom iščekivanju ljubljene; 2. a-moll — Bolna osamljenost ... pusto more u daljini; 3. G-dur — Pjesma potočića; 4. e-moll — Nad grobom; 5. D-dur — Drvo puno pjesme; 6. h-moll — Čežnja za zavičajem; 7. A-dur — Nježna sjećanja bude moje uspomene; 8. fis-moll — Snijeg pada, vjetar urla, oluja bjesni, ali moje tužno srce razdire još strašnija bura; 9. E-dur — Glas proročanstva; 10. cis-moll — Varnice koje pršte; 11. H-dur — Želja mlade djevojke; 12. gis-moll — Jahanje kroz noć; 13. Fis-dur — Daleko, pod zvjezdanim nebom, mislim na daleku dragu; 14. es-moll — Burno more; 15. Des-dur — Smrt je tu, u sjenci; 16. b-moll — Pad u ponor; 17. As-dur — Ona mi reče, volim te; 18. f-moll — Kletva; 19. Es-dur — Na krilima ću doletjeti tebi, ljubljena moja; 20. c-moll — Pogreb; 21. B-dur — Usamljen, vraćam se mjestu na kome sam bio srećan; 22. g-moll — Revolt; 23. F-dur — Najade se igraju; 24. d-moll — Krv, strast, smrt (*Cit. po*: E. Hajek, *op. cit*, str. 145).

[10] Svojom analizom Chopinova *24 Preludijuma*, H. von Bülow je dokazao da je imao izuzetno bujnu maštu. Prvo je svakom preludijumu dao naslov, a potom dodao sadržaj za svaki. Sviranje preludijuma traje tačno koliko je potrebno da se pročita njegov sadržaj (H. Šonberg, *op. cit.*, str. 119–121).
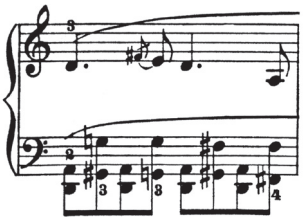
■ ■ ■

Preludijum br. 1, C-dur u jednoj ritmičkoj formuli pulsira od početka do kraja. Pola minuta ustreptale duše i jedan uzdah u kulminaciji ostavlja utisak fragmenta koji se „slučajno" zaustavio. U izvođenju Cortota (0'33) *Agitato* je milozvučan i ushićen. Od takta 21 kulminacija u *fortissimo* slobodno opada sa *ritenutom* do *piano*, te zamišljenim, završnim, razloženim C-durom u *pianissimo* i *allargando*. Bez pretjerivanja, vedro i umiljato, s elegancijom, mekim tonom i bogatom agogikom, naglašena je melodijska linija u unutrašnjem glasu (t. 1–2),
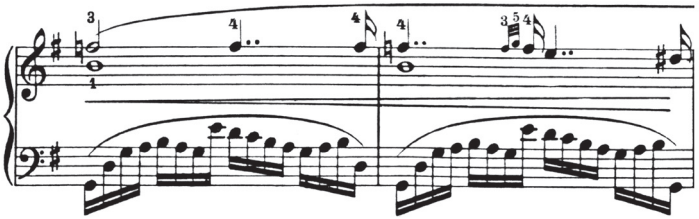


koja zbog šesnaestinske pauze na prvoj teškoj dobi, liči na sinkopu *(contretemps)*. Pogorelić naglašava melodiju u gornjem glasu (posebno na lakoj dobi), sa većom kulminacijom i izraženijim *strettom*, u tempu (0'30), za nijansu bržim od Cortotovog. Od takta 26, kod Pogorelića blago je izdvojena raspjevana i nježna melodijska linija u srednjem glasu.

Preludijum br. 2, a-moll često je neshvaćen pa je opisivan kao bizaran komad. Uzrok takvog mišljenja možda treba tražiti u nedostatku poente, u izostanku dinamičke kulminacije, što ovaj komad čini nedovoljno motivisanim. Ispod uzvišenog tona desne ruke leži skrivena, duboko tragična i sumorna sjenka u duši kompozitora. Cortot (2'13) predudare izvodi kao „duge", što pojačava izražajnost, mekoću i reljefnost teme iznad potmule lijeve ruke (t. 5).



Drugu pojavu teme priprema, za razliku od Pogorelića, *crescendom,* sa nadahnutim osjećajem za *rubato,* u kome linije taktova nestaju „haotično" slobodno. Završni rečitativ je melanholičan i sumoran, u *slentando*. U pretposljednjem taktu, *arpeggio* akord dolazi iza male pauze kao predaha, u nepredvidivom *mezzoforte*. Pogorelić *Lento* izvodi (2') u nešto bržem tempu od Cortota. Tema u desnoj ruci je sa izrazitim *tenutom,* ali hladna i deklamujuća, iznad ujednačenog hoda pratnje sa karakterističnim praznim, maglovitim intervalima.

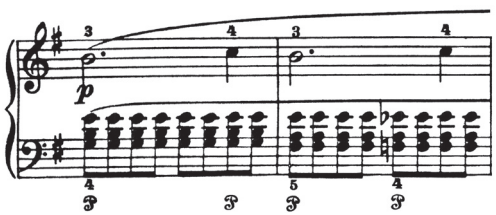
Preludijum br. 3, G-dur Hans von Bülow opisao je riječima: „ti si kao cvijet".[11] Cortotove (0'55) šesnaestine u lijevoj ruci, koje su mogle biti čistije i jasnije, suptilne su i svjetlucave, ispod elegantnog, mekog, zaobljenog i izražajnog tona desne ruke. Umjesto *crescendo*, u 16. i 17. taktu Cortot pravi *diminuendo*, sa odmjerenim *rubatom*.



[11] *Cit. po*: H. Šonberg, *op. cit.,* str. 119.

Pogorelić *Vivace* izvodi (0'52) sa oštrom, ali *leggiero* desnom rukom i jasnom, zvonkom i artikulisanom lijevom rukom, u ujednačenom (strogom) tempu i uz vještu pedalizaciju.

Preludijum br. 4, e-moll Anton Rubinstein vidio je kao cijelu poemu. On kaže da je lijeva ruka čovekov život, svakodnevni, monoton i da tu dionicu treba svirati ujednačeno, u *pianu* i harmonski jasno. U desnoj ruci nalazi patnju i bol, koji dostižu vrhunac tamo gdje je Chopin stavio oznaku *stretto*. Na kraju preludijuma, kaže Rubinstein, čovek posustaje, život se gasi, a poslednji akordi predstavljaju *requiem*.[12] Cortot ga je odsvirao (1'47) sa melanholičnim dinamičkim talasanjem, tonski iznijansirano, uz nadahnuti sanjarski *rubato*. Druga pojava teme je u *mezzoforte*, a u tekstu i dalje u *piano* (t. 13–14).
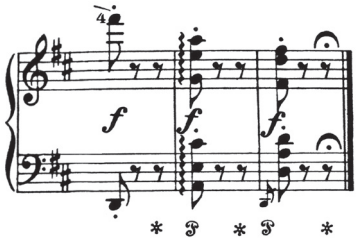


Predudare izvodi kao „duge". U pretposljednjem taktu, u završnim akordima, ostaju da traju samo gornji glasovi. Pogorelićev *Largo* je u sporijem tempu (2'25) nego kod Cortota, nalik na uspavanku, sa ravnom, naglašenom i monotonom melodijskom linijom u desnoj ruci i oskudnom upotrebom agogičkih mogućnosti. On insistira na kontrastnom tempu u odnosu na preludijume br. 3, G-dur i br. 5, D-dur.

Preludijum br. 5, D-dur vrlo je kratak i vedar. Prepliće se i varljivo preliva iz boje u boju, sa malom upotrebom desnog pedala. Cortot *Molto*
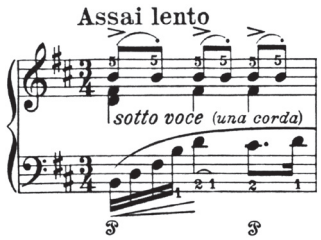
[12] *Cit. po*: D. Šobajić, *Temelji savremenog pijanizma*, Novi Sad 1996, str. 210.

allegro izvodi (0'34) u znatno sporijem, mirnijem tempu i mekšim tonom za razliku od Pogorelića. Od takta 33 do takta 36 blago naglašava melodijsku liniju u srednjem glasu. Završna tri takta su *piano* kao i kod Pogorelića, iako u svakom taktu u tekstu stoji *forte* (t. 37–39).
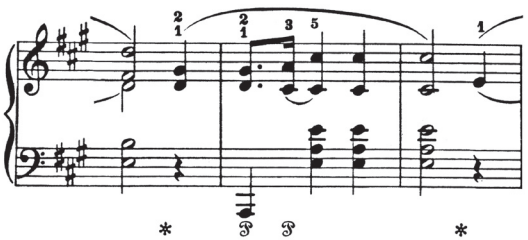


Pogorelić preludijum svira (0'24) agresivno, oštro, energično i precizno, uz vještu pedalizaciju. Tempo više liči na *prestissimo,* a artikulacija je *quasi non legato* uz *molto leggiero.* Izveden je tehnički čisto, kompaktno i čvrsto.

Preludijum br. 6, h-moll, sa melodijom u lijevoj ruci *quasi cello*, kod Cortota slobodno i šarmantno teče, sa opijenim i ekstravagantnim *rubatom*, u pokretnijem tempu (1'45). Lijevu i desnu ruku on svira u dva dinamička nivoa (*mp — ppp*). Pogorelićev *Assai lento* traje minut duže (2'40) nego kod Cortota jer je shvaćen kao vrlo spor, ujednačen, razliven i skoro statičan, ali nije odsviran bez izražajnosti i imaginacije. Melodiju u lijevoj ruci Pogorelić počinje sa malo većim *crescendom* u šesnaestinama i akcentovanom četvrtinom na drugoj dobi (t. 1).
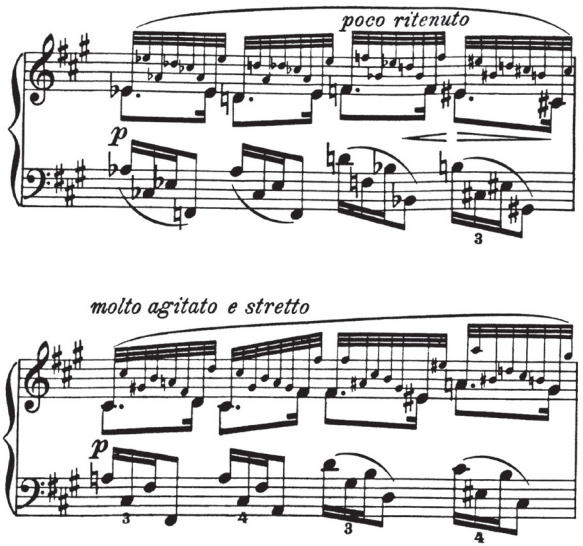


Preludijum br. 7, A-dur, plemenitog i toplog tona, jednostavan je i kratak. Ljubak i zanosan, zrači nježnošću i eteričnim zvukom. Cortot ga je odsvirao (0'35) šarmantno, graciozno i umiljato, sa odmjerenim *toucheom*, u zavodničkom ritmu i tempu *mazurke*. Pogorelićev *Andantino* je izveden kao *assai lento*, skoro statično, sa prirodom uspavanke, u dvostruko sporijem tempu (1'04) nego kod Cortota. Pogorelić je ovaj preludijum suptilno osjenčio, sa magičnim i sanjarskim tonom, zalazeću u *pianissimo possibile* u taktovima 6–8.



Preludijum br. 8, fis-moll je čudesno djelo, dramatično i strasno, kaže A. Rubinstein.[13] Pogorelić ga svira (1'57) nadahnuto i reljefno, sa inspirativnim osjećajem za *rubato*. Melodija koja se izvodi palcem je meko naglašena, uz čiste *legato* 32-ine u sitnoj notaciji koje daju utisak treće dimenzije. Pogorelić pravi agogički zastoj u 22. taktu i u zamahu gradacije do kulminacije, tempo potencirano zadržava što pojačava napetost. Cortotova melodijska linija je istaknuta, sa tišim, ali nedovoljno jasnim i čistim 32-inama kao unutrašnjim glasovima, u dvostruko bržem tempu (1'09) od Pogorelića. Zbog toga, iako je ovaj preludijum Cortot izveo sa više uzbuđenja i značajnijim *strettom*, on gubi na volumenu,

[13] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.*, str. 211.

monumentalnosti i dubini zvuka. Ponovni nastup prve teme *molto agitato e stretto* (t. 19), on interpretira, poslije *crescendo* u 18. taktu, — *forte*, a ne *piano*, kako stoji u notnom tekstu.
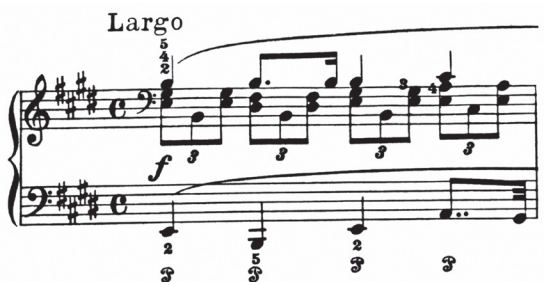


Međutim, na taj način Cortot, za razliku od Pogorelića, umanjuje silinu posljednje i bitne kulminacije u 23. taktu ovog preludijuma. Dinamička slika koju Cortot daje u taktovima 18–19, odgovara izdanju *Orbis*-Praha, 1950.

Preludijum br. 9, E-dur inspirisao je H. von Bülowa da napiše čudnu viziju.[14] D. Despić zaključuje da je u ovom preludijumu, u malom

[14] „Šopen misli da je izgubio moć izražavanja. Odlučan da otkrije da li je njegov um još u stanju da stvara ideje, udara se čekićem po glavi (ovde šesnaestine i tridesetdvojke treba tačno odsvirati. To su udarci čekića). U trećem i četvrtom taktu čuje se kako krv kaplje (triler u levoj ruci). Očajan je, nema inspiracije (peti takt); ponovo se udara čekićem, ali jače (dve tridesetdvojke jedna za drugom u

vremenskom rasponu, muzički tok u tonalnom pogledu „veoma nemiran, prolazeći kroz pet tonaliteta".[15] Pogorelićev tempo je *largo*, a ritam uglavnom čvrst i stabilan (1'50). Dinamičke oscilacije su sa jačim kontrastima, a preludijum završava masivnim zvukom. Na četvrtoj dobi 1. takta Pogorelić iznenada svira *subito piano*, pa je melodijska linija u gornjem glasu fragmentovana.
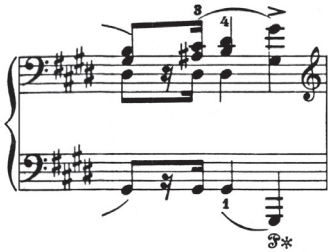


Cortotov tempo je *rubato* i gotovo dvostruko je brži (1'12) nego kod Pogorelića, pa je ritam nedovoljno precizan. Melodijske fraze Cortot izvodi u jednom dahu i sa prirodnom agogikom, što tok čini logičnim, a cjelinu čvrstom.

Preludijum br. 10, cis-moll H. von Bülow vidi kao let noćnog leptirića po sobi.[16] U izvođenju Cortota (0'29) ovaj komad je nedovoljno tehnički jasan i čist. U početnoj sekstoli prvi ton *gis*^{2} je malo zadržan. Cortot preludijum interpretira ravno, bez većih kontrasta i oštrine, uz diskretnu upotrebu pedala. Na trećoj dobi 8. takta on je izostavio u tekstu naznačeni akcenat.

krešendu). Snaga mu se vraća — A-dur. Smiren je, ponovo je u E-duru i zadovoljno završava prelid" (*Cit. po*: H. Šonberg, *op. cit*., Beograd 1983, str. 121).

[15] D. Despić, *Harmonska analiza*, Beograd 1987, str. 384.

[16] *Cit. po*: H. Šonberg, *op. cit*., str. 120.
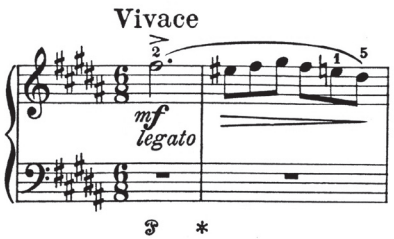


Za razliku od izvođenja Pogorelića, u posljednjem taktu kod Cortota energija splašnjava i preludijum se završava malaksalo. U interpretaciji Pogorelića (0'33) postoji značajno ritmičko, dinamičko i artikulaciono odstupanje od teksta. U taktovima 3–4, 7–8, 11–12, 15–18, notne vrijednosti su gotovo dvostruko duže. Četvrtine traju skoro kao polovine, a tema se u početna dva takta sjuruje u *accellerando*, pa je na taj način kod Pogorelića postignut jači kontrast i istaknuta fragmentarna struktura, ali je ostao utisak čvrste cjeline i izbalansiranog tempa. U taktovima 8 i 18, osmina na naglašenoj dobi je odsvirana *staccato*. Treću pojavu teme Pogorelić tumači *mezzoforte* (t. 13), a ne *piano leggiero*, kako je označeno na početku preludijuma. U taktu 16, oktava na trećoj dobi u desnoj ruci dvostruko je produžena, kao posljednja stanka pred svršetak koji je stigao brzo. Pogorelić je *Molto allegro* izveo tehnički efektno, čisto, eksplozivno, sa ponekad prejakim *arpeggima* u lijevoj ruci. Iako odstupa od teksta i svira sa oštrinom, on je dao slikovitiju atmosferu i utisak kratke ljepote leptirove sjenke.
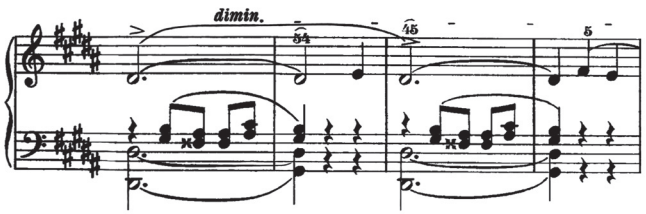
Preludijum br. 11, H-dur, graciozan je i šaljiv, kaže A. Rubinstein. Treba da izgleda kao da je izliven iz jednog komada da bi zvučao kao minijatura.[17] Cortotova melodija gornjeg glasa (0'31) je izražajna, poetična i elegantna, u *legatissimo,* sa nadahnutim *rubatom* i osjetnom upotrebom
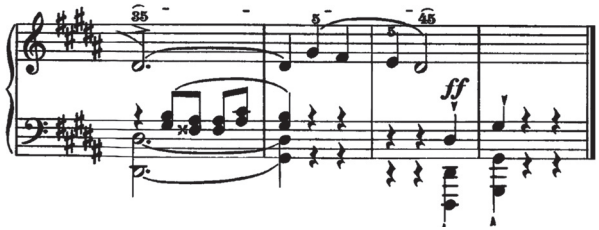
[17] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.*, str. 211.

pedala. Pogorelić je preludijum (*Vivace*) odsvirao (0'36) *poco legato* (*quasi staccato*), sa preciznim ritmom i artikulacijom. Kod njega početna polovina sa tačkom na *fis*[2] traje dvostruko duže, što daje utisak zamišljenosti i zapitanosti ispred iznenadnog nastavka koji se sada doima kao početak kompozicije (t. 1–2). On ovaj preludijum izvodi uglavnom *senza ped.*



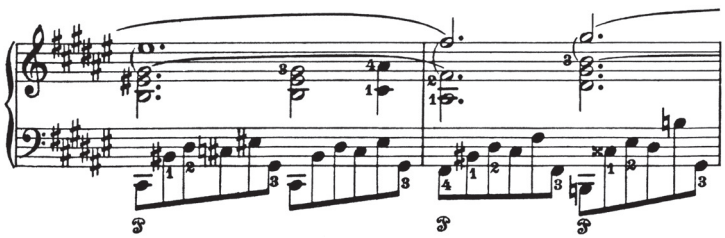
Preludijum br. 12, gis-moll je zgusnute snage i tehnički veoma složen. U interpretaciji Pogorelića (1'01) uočava se značajan kontrast u tempu i dinamici, u odnosu na prijethodni preludijum i onaj koji slijedi. Lijeva ruka je gruba i oštra. Posljednjih 8 taktova Pogorelić je izveo bez očekivanih *diminuendo* i *pocco ritenuto.* Naprotiv, on svira *crescendo* do *fortissimo* u završnim, odsječnim oktavama (t. 74–81). Kraj preludijuma br. 12 (*Presto*) obojica pijanista interpretiraju prema široj varijanti, kao što je u izdanju *Universal edition*, Vienna 1905.
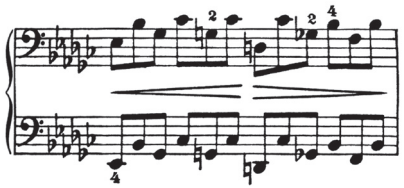




Izdanje *Edition Peters*, sa kraćom varijantom završetka preludijuma, ne sadrži dva dodatna takta. Pogorelić u ovom komadu insistira na vatrenoj brzini i tehničkoj efektivnosti, uz prokofjevski tembr tona i manje dinamičke oscilacije. Iako preludijum izvodi u skoro istom tempu (1'04), Cortotova postignuta boja tona je toplija i mekša, sa bogatim dinamičkim nijansiranjem. On je bliži romantičnoj prirodi Chopinovog izraza. Dvije završne note odsvirao je u efektnom, kontrastnom *pianissimo*.

Preludijum br. 13, Fis-dur nalik je na *nokturno*, sanjalački, sa lirskom vedrinom i očaranošću. Interesantan je primjer suprotstavljenih tumačenja. Cortot ga je odsvirao u dvostruko bržem tempu (2'32) od Pogorelića, ushićeno i nadahnuto, sa više uzbuđenja. Melodija teče, sa bogatim i inspirativnim *rubatom* i iznijansiranim toplim tonom, te većom upotrebom pedala. U segmentu *tempo primo* Cortot podvlači melodiju u srednjem glasu (t. 33–34). Preludijum je ostvario u jednom dahu, cjelovito i sa preciznim fraziranjem.



Pogorelić ovaj komad (*Lento*) izvodi vrlo sporo (4'54), ujednačeno, skoro statično, ravno, sa čistim osminama u lijevoj ruci i malim, sasvim kratkim pedalom. Iako ima izražajan, rafiniran, suptilan i na momente fragilan *pianissimo possibile* ton, njegovo tumačenje je fragmentarno i rasplinuto. Povratak na *tempo primo* bez veće je razlike u tempu, uz vođenje samo gornjeg glasa.
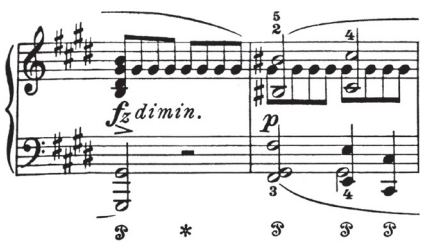
Preludijum br. 14, es-moll sumorna je i tamna, kratka unisona misao ili slika bure, kako ga vidi A. Rubinstein.[18] Pogorelić *allegro* shvata više kao *presto piu possibile* (0'21), zbog čega djeluje *non legato* i gubi se *pesante*. On ponavlja metod kontrastiranja koji je u funkciji snaženja utiska kod slušalaca. U drugoj pojavi unisone teme u *fortissimo* (t. 12), Pogorelić naglašava hromatsko spuštanje tonova (*g-ges*). Upotreba pedala vješta je i neprimjetna.



Cortot preludijum izvodi (0'30) izrazito *legato* i *pesante*, u umjerenom tempu i mračnom raspoloženju, sa većim dinamičkim talasanjem u okviru taktova i značajnijom upotrebom pedala od 11. takta. U taktu 16, na prvoj i trećoj dobi, on ističe tonove *As* i *B*, a u sljedeća dva takta tonovi koji formiraju melodijsku liniju zvučno dominiraju nad notom *es*, koja se ponavlja kao pedal.

[18] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.,* str. 211.

Preludijum br. 15, Des-dur H. von Bülow nazvao je „kišne kapi”,[19] a legenda kaže da ga je Chopin napisao u pećini gdje je „ili voda kapala, ili je crv drvo točio”. A. Rubinstein o dramatičnom srednjem dijelu u cis-mollu kaže da „ton koji se ponavlja treba izvesti monotono, savršeno ujednačeno, suvo, jednolično. Ne svirajte taj ton bilo kako. U njemu je sadržan sav tragizam”.[20] Slično kao i preludijum br. 13, Fis-dur, Cortot ovaj komad izvodi (4’40), u tempu gotovo dvostruko pokretnijem nego kod Pogorelića. Melodija, kao vokal, teče ljupko, šarmantno, lako, sa bogatim zvučnim nijansiranjem, slobodnom upotrebom *arpeggia* i agogičkih mogućnosti. Prisutna su dinamička odstupanja od teksta. U srednjem dijelu, druga pojava teme u lijevoj ruci kreće se *piu mosso* i *stingendo* u *mezzoforte*, a ne *piano* (t. 44), pa su *fortissimo* oktave, od takta 56, utopljene u širu kulminaciju. Od takta 59, umjesto *diminuendo* do *piano*, Cortot melodiju nastavlja u *forte*,



pa se ona, sa visokim emotivnim nabojem i malim nijansiranjem, kreće nestrpljivo do takta 71, kada nastupa opuštajući i zamišljeni *smorzando*. Rečitativ počinje od 81. takta, sa malim uzdahom (pauzom) ispred. Ovaj preludijum najbolje otkriva Cortotovu nepredvidivost,

[19] *Cit. po*: H. Šonberg, *op. cit.*, str. 120.
[20] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.*, str. 211.

njegov inspirativni i nadahnuti osjećaj za *rubato*, visoku imaginaciju i romantičnu prirodu, obogaćenu temperamentom kao nepresušnim izvorom. Pogorelić je *Sostenuto* odsvirao značajno sporije (7'20), mirno, u stabilnom ritmu, bez većih modifikacija tempa, pomalo rasplinuto. Gornji glas je *cantabile*, sanjarski i rafiniran, sa pažljivo izrađenim i suptilnim dinamičkim njihanjem. Kod Pogorelića prvi dio preludijuma ima karakter uspavanke. Ravan, insistirajući ton *(as-gis)* provlači se jednako kroz cijeli komad. U srednjem dijelu, tema u lijevoj ruci pažljivo je i postupno vođena, od *pianissimo* do *fortissimo*, do dubokih oktava u *fortissimo* koje snažno kontrastiraju. Harmonije su *legato*, čiste i jasne, sa preciznim pedaliziranjem. Takt 68 Pogorelić također interpretira *forte*, umjesto *piano* kako stoji u notnom tekstu i *crescendom* vodi u *fortissimo* posljednji vrhunac. Rečitativ od takta 81 u desnoj ruci je *piano*.

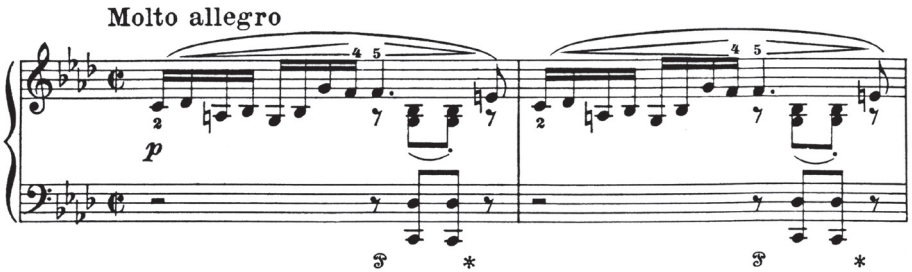
Preludijum br. 16, b-moll, u tempo *presto con fuoco*, tehnički je veoma zahtjevan i izvođački najrizičniji. Kako pratnja u lijevoj ruci postaje snažnija, virtuozne šesnaestine u desnoj teže je izvesti. Pogorelićeva provala snage zvuka u uvodu nastavlja se efektnim tehničkim artizmom (1') koji je u prvom planu, u čvrstom ritmu, ali izveden hladnijim tonom od Cortota. Lijeva ruka u oktavama je prenaglašena, a desna u brišućem tempu i bez većeg dinamičkog talasanja u taktovima. Od segmenta *sempre piu animato*, on nastavlja *forte*, što ne odgovara notnom tekstu u izdanju *Edition Peters*, prema kome, u taktu 34, stoji *piano*. U izdanju *Orbis*, međutim, ne nalazimo tu oznaku. Cortot preludijum interpretira također virtuozno (1'03), u gotovo istom tempu. Kod njega su primjetne bogate agogičke slobode. Lijeva ruka je nešto blaža nego kod Pogorelića, a šesnaestine desne ruke poetičnije.

Preludijum br. 17, As-dur, u tempo *allegretto*, pored zanosne melodijske linije i bujnih harmonija, karakterističan je po 11 *soto voce* i *sforzando*

završnih $_1$*As* tonova u lijevoj ruci, kroz 26 taktova povezanih tzv. *markiranim pedalom*, zbog čega „ostaje u svijesti slušaoca trajno prisutan".[21] A. Rubinstein smatra da je u ovom preludijumu „sve lirično: patnja, duša... To je ceo roman. Pročitajte ga drugima, pročitajte ga svojim prstima da bi ga i drugi shvatili. Sve živi, sve treperi, svaki zvuk. Zvuk mora da prodre do srca, do duše".[22] Cortot preludijum tumači (2'34) *molto esspresivo*, sa bogatim i ushićenim *rubatom* koji u trenucima postaje sentimentalan. Melodija je umiljata i teče živo, sa slobodnim *arpeggima* i značajno istaknutim *cantabile* gornjim glasom. Kod Pogorelića disanje melodije je prirodno, manje izražajno, dostojanstveno i uzdržano, u ujednačenom i sporijem tempu (3'20) od Cortota. Pojava teme, od 35. takta u *fortissimo*, praćena je monumentalnijim oktavama u lijevoj ruci, koje su dublje i snažnije nego kod Cortota.

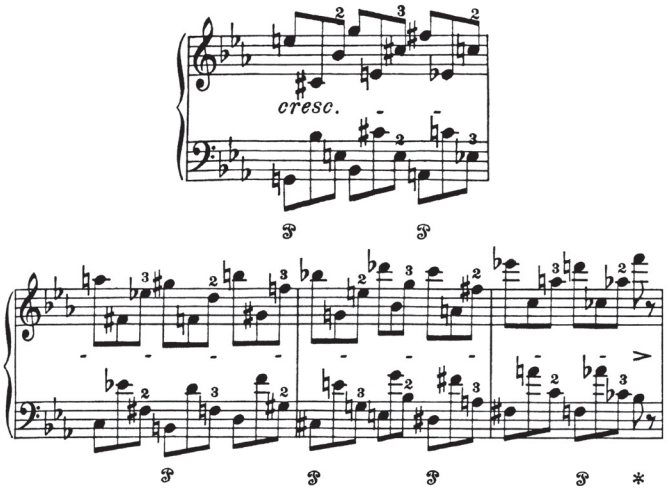
Preludijum br. 18, f-moll dočarava duševnu buru. Rubinstein ga je opisao kao dugački rečitativ koji se povremeno prekida suvim akordima.[23] Cortotov *Molto allegro* više zvuči kao *molto agitato* (0'43), sa većom upotrebom pedala, brzim šesnaestinama, ali tehnički nedorađenim i nejasnim. On ovaj preludijum izvodi dramatično, ali pretjerano uzbuđeno, sa ekstravagantnim *rubatom*. U taktu 17, pasaž u 32-inama je praktično neodsviran. Pogorelić u svojoj interpretaciji (0'55) ritmički i artikulaciono odstupa od teksta, naročito u 1–2, 5–6, kao i u posljednjih pet taktova. U prvim taktovima odstupanje je usmjereno na pojačavanje oštrine i vatrenosti izraza (drugu polovinu takta svira duplo sporije),

[21] D. Despić, *op. cit.*, str. 76.
[22] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.*, str. 212.
[23] *Ibidem.*



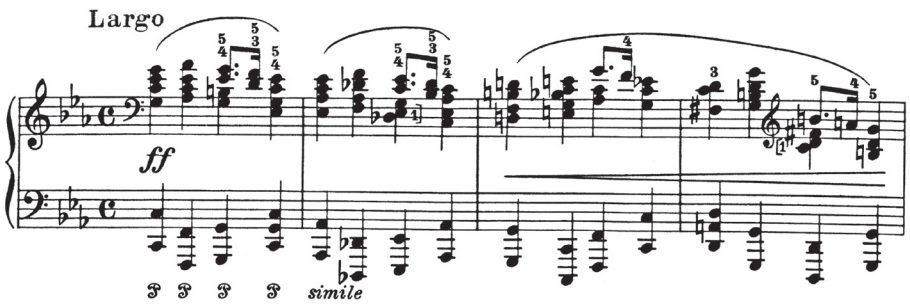
a u posljednjim (pravi *allargando)* na postizanje jasnoće i izražajnosti. *Sforzando* i *staccato* akordi su pregrubi. Upotreba pedala je značajnija u pet taktova na kraju preludijuma. Obojica pijanista početak ovog preludijuma ne sviraju *piano*, kako je u *Edition Peters*, nego *mezzoforte* i *forte*, kao u izdanju *Orbis*.

Preludijum br. 19, Es-dur, *Vivace*, lepršav je, ljupke prirode i *leggiero*. U Cortotovom tumačenju (1'07), koje je tehnički nedorađeno, melodija u desnoj ruci je poetična, prirodnog disanja, *molto espressivo, poco marcato*, sa inspirativnim *rubatom*, naročito od takta 49. Triole u lijevoj ruci su tihe. Od takta 29–32 Cortot pravi nadahnuti *diminuendo*, bez akcenta na zadnjoj osmini 32. takta, što nalazimo i kod Pogorelića.



Pogorelić je ovaj preludijum odsvirao spretno, hitrim prstima, tehnički čisto i jasno. Melodija je sjajeća, *quasi staccato* i ljupka, u stabilnom tempu (1'06), ali nedovoljno *sensibile*.
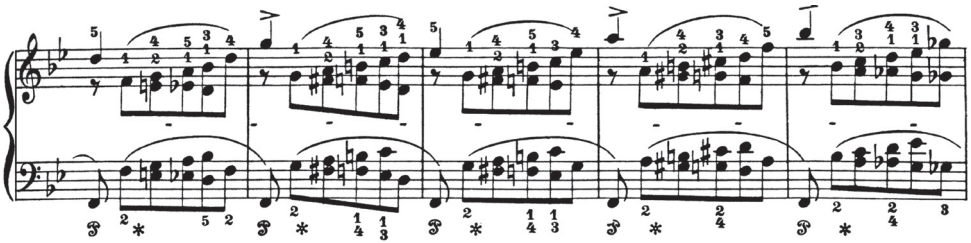
Preludijum br. 20, c-moll teče od *fortissimo* do *pianissimo*, u samo 12 taktova. Dostojanstveni koral podsjeća na posmrtni marš, kako ga je vidio H. von Bülow.[24] U hromatskoj liniji basa krije se silazan *frigijski tetrahord*.[25] George Sand je, misleći na ovaj preludijum, konstatovala da „jedan Chopinov preludijum sadrži više muzike nego sve Meyerbeerovo trubljenje".[26] Pogorelić je *Largo* odsvirao *maestoso* (2'05), bolnijeg izraza i sporije od Cortota. U prva četiri takta dinamički plan je izmijenjen u odnosu na notni tekst: prvi takt je *forte*, drugi *fortissimo*, u trećem je *crescendo*, a u četvrtom taktu Pogorelić izvodi *decrescendo*.



Punktirani ritam u svakom taktu preludijuma na trećoj dobi on interpretira sa duplom tačkom. U taktovima 5–6, hromatsko spuštanje oktava u donjim notnim linijama je *poco marcato*. Završni akord u c-mollu je neakcentovan. Cortotova melodija u ovom preludijumu je izražajna, jednostavna i ponosna, ali možda nedovoljno *maestoso* (1'20).

[24] *Cit. po*: H. Šonberg, *op. cit.*, str. 120.
[25] D. Despić, *op. cit.*, str. 153.
[26] *Cit. po*: D. Dubal, *op. cit.*, p. 321.
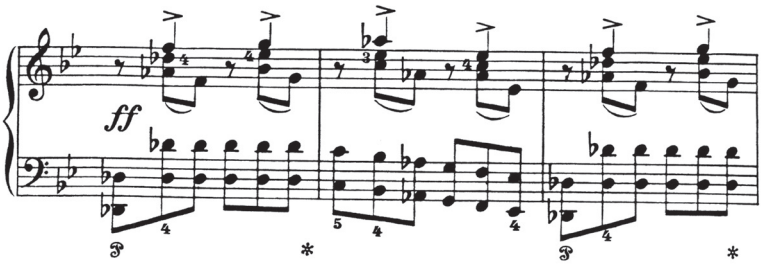
Preludijum br. 21, B-dur, Cantabile, nalik je na *nokturno,* dubok i iskren, kako ga je opisao A. Rubinstein,[27] sa dvoglasnom pratnjom. Cortot preludijum svira u dvostruko bržem tempu (1'32) nego Pogorelić, čime je postignuta čvršća cjelina. Melodija je kod Cortota vrlo poetična, *agitato, appassionato*, *cantabile*, u opijenom, melanholičnom i pretjeranom *rubato*, naročito u taktovima 34–38, sa većom, ali vještom upotrebom pedala i polupedala.



U drugom taktu „kratki" predudar na trećoj dobi on izvodi kao „dugi", u *molto legato.* Od takta 45, Cortot vokalnim tembrom ostvaruje okretan i intrigantan dijalog lijeve i desne ruke. Pogorelićeva melodija (2'58) je *espressivo* u desnoj ruci, ali *senza affetto* kao i u mirnoj dvoglasnoj pratnji u lijevoj ruci, ujednačenog tempa, bez većih agogičkih sloboda. Spori tok odaje utisak statičnosti. Od takta 33 *crescendo* je bez *stringenda.* Taktovi 50–52 su u zamišljenom i sanjarskom *slentando.* Završna dva akorda, kao polovine sa tačkom, traju dvostruko duže od označenih vrijednosti.

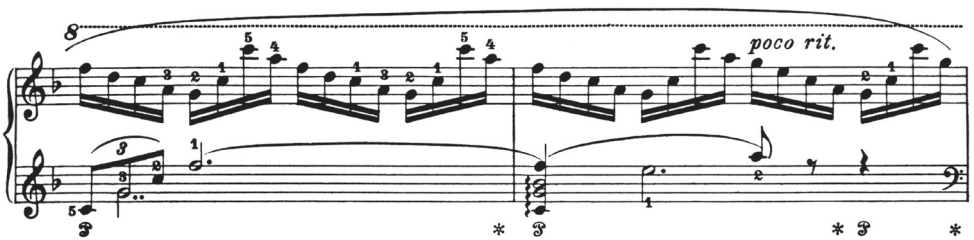
Preludijum br. 22, g-moll, Molto agitato, u izvođenju Pogorelića (0'43), zvuči više kao *furioso* i *con fuoco.* Od takta 17, odlučne i stroge oktave u lijevoj ruci odsvirane su *martellato*, grubo i u prvom su planu, dok je desna ruka ostala u pozadini, sa nedovoljno čujnim akcentima.

[27] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.*, str. 212.



Cortot je preludijum odsvirao izražajno, ponosno i uzbuđeno, sa odmjerenim *rubatom* u oktavama (0'47). U 39. taktu *rinforzando*, akord u desnoj ruci odsviran je za oktavu više u odnosu na notni tekst.

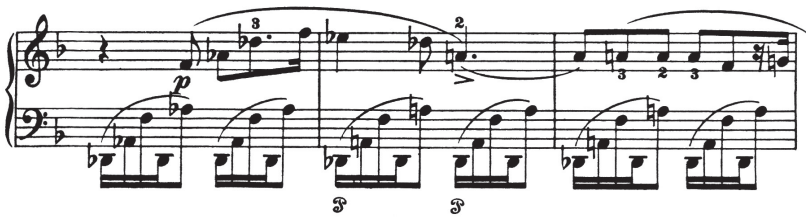
Preludijum br. 23, F-dur, Moderato, jedinstven je po blagosti, lakoći i vedrini koje iz njega zrače. U po svemu očekivanom zaključnom harmonskom toku, odjednom, kao „grešku", Chopin je dodao toničkom kvintakordu malu septimu. Ona dovodi u pitanje sam tonalitet jer predstavlja ton iz subdominantnog B-dura. Možda ton *es* ovdje treba shvatiti kao neku vrstu *vođice* za sljedeći preludijum koji počinje tonom *d*.[28] U Cortotovom tumačenju melodija ovog preludijuma kreće se živo (0'37), ushićeno, sjajno, ljupko, *dolce*, sa vještim *rubatom* i nedovoljno čistom izvedbom na početku. U taktovima 15–16, za razliku od Pogorelića, melodija lijeve ruke je raspjevana,



[28] D. Despić, *op. cit.*, str. 156.

a karakterističan ton *es*^{2}, u taktu 21, naglašen je i ostaje da zvuči zamišljeno i čudno, na podlozi savršenog i čistog, završnog F-dura. U izvođenju Cortota prisutna je veća upotreba pedala. Pogorelićev tempo je malo sporiji, stabilan i ujednačen (0'43). Melodija desne ruke je *delicatisimo, non legato*, pjevljiva i poetična, uz vrlo malu upotrebu pedala.

Preludijum br. 24, d-moll, Allegro appassionato, karakterističan je po uzburkanom i furioznom toku lijeve ruke, koji ne prestaje od početka do kraja. Tri duboka tona $_{2}D$ u *fortissimo possibile* označavaju potresan završetak ciklusa. A. Rubinstein ga je nazvao „dramatičnom deklamacijom".[29] Cortotova melodija (2'23) desne ruke u ovom preludijumu je *molto tempestoso, molto espressivo* i na momente nedovoljno tehnički čista u pasažima. Međutim, lijeva ruka je mnogo tiša od desne i povremeno tehnički nedorađena pa je izostala stalna, intenzivna i energična podloga, zbog čega je Cortotovo tumačenje izgubilo na efektnosti, monumentalnosti i širini zvuka, što nalazimo kod Pogorelića. Takođe, na pojedinim mjestima u Cortotovoj interpretaciji, čuju se basovi tonovi u lijevoj ruci koji ne postoje u notnom tekstu. U viziji Pogorelića melodija u desnoj ruci je nemirna i deklamativna (2'37), sa velikim emotivnim nabojem, ali, u taktovima 46–49, za razliku od Cortota, bez dovoljno pjevljivog *piano.*



Pogorelić je ovaj preludijum izveo uglavnom jednolično glasno, u monotonom *fortissimo.*

[29] *Cit. po*: D. Šobajić, *op. cit.*, str. 212.

Na osnovu izloženog može se sumirati da Ivo Pogorelić cjelinu od *24 Preludijuma* nastoji da postigne velikim kontrastima, širim potezima i zamahom, djelimično na račun duha svakog pojedinačnog komada. On se drži stabilnog, ujednačenog tempa, sa ponekad ravnim i hladnim tonom, bez suptilnijeg nijansiranja. Insistiranje na izvođenju brzih preludijuma u veoma brzom tempu, sa artizmom u prvom planu, ili sporih u još sporijem, u kojima melodijski tok gotovo staje, otvara pitanje koliko taj pristup utiče na utisak o cjelini. Po mome mišljenju, taj ekstremni, po svaku cijenu ekstravagantni pristup, u kome su kontrasti izraženi do krajnosti, nije opravdan jer se na taj način razbija osjećaj cjeline, iako na prvi pogled ona zvuči izbalansirano. Ako bismo cjelinu od *24 Preludijuma* posmatrali kao jednu frazu, onda bi se to što čini Pogorelić moglo nazvati *makrorubatima*. Gledano po grupama, najbolje se u njegovom izvođenju drže preludijumi 16–23. Prednost Pogorelićeve koncepcije je jasnoća i čistota onoga što želi da iskaže.

Alfred Cortot veliku pažnju posvećuje suptilnijem oblikovanju svakog preludijuma, držeći se disciplinovanije teksta, bliže Chopinovoj romantičnoj prirodi, bez intencije da cjelinu od *24 Preludijuma* učini kontrastnijom, estradno efektnijom. I pored toga, cjelina nije uspješnije ostvarena, što svjedoči o velikoj razuđenosti i raznolikosti samoga djela koje se opire tumačenju jednoga umjetničkog karaktera (iako ih je komponovao jedan čovjek). Cortot koristi veće agogičke slobode i razvijeniji *rubato,* uz izražajniji, intimniji, mekši i topliji ton i veću paletu boja. Kako je primijećeno, Cortotovo sviranje obiluje tehničkom nedorađenošću što ne umanjuje ukupni utisak i umjetničku vrijednost iskaza, ali utiče kako na sliku svakog pojedinačnog preludijuma (onoga koji zahtijeva tehničku virtuoznost) tako i na čvrstinu i zaokruženost cjeline. U izvođenju Cortota najuspješnije, gledano po manjim cjelinama, djeluju preludijumi 1–6 i 13–15.

Frederic Chopin: Barcarola op. 60

Arthur Rubinstein — Martha Argerich

Barcarola Frederica Chopina (1810–1849) jedno je od onih klavirskih djela koja izazivaju različita tumačenja i nedoumice interpretatora zbog izvjesne hermetičnosti i enigmatičnosti, ali upravo ta činjenica svjedoči o bogatstvu i muzičkoj osobenosti ovog komada. Zato se *Barcaroli*, pri analizama Chopinovog opusa, prilazilo uglavnom deskriptivno, bez dubljeg poniranja za smislom. U literaturi je konstatovano da je, zbog tog svog karaktera, *Barcarola* u početku dugo zanemarivana[1] jer su interpretatori bili nesigurni u njeno poetsko značenje.

Pomenuta hermetičnost i enigmatičnost Chopinove muzičke vizije, koja se otkriva i u nekim drugim njegovim djelima, može biti shvaćena onako kako to vidi Arthur Hedley[2] koji konstatuje da Chopin uživa ono što malo muzičara ima, da je usamljen i da je „visoko (je) iznad bilo kog nivoa, izgrađen u svome vlastitom, zatvorenom domenu". La Mara[3] u svojoj knjizi kaže da ima u svim Chopinovim radovima, koji spadaju u najfiniji salonski *genre*, mnogo ljepota i osobitosti: „svuda novi duh proniče stare forme, udiše im svježi dah života".

[1] J. Ivaškjevič, *Šopen*, Banja Luka 1990, str. 202.
[2] A. Hedley, *Chopin*, London 1947.
[3] La Mara, *Chopin*, Wien, Edition Slave, 1921, str. 41.

Period Chopinovog života, od 1835. do 1846, Mieczyslaw Tomaszewski vidi kao treću stvaralačku fazu, tzv. *apogee*, njegov najveći uspon i procvat.[4] Barbara Smoleńska-Zielińska konstatuje da možemo razlikovati takozvani Chopinov pozni stil, poslije 1840. godine, kada je kompozitor stvorio neka od najznačajnijih svojih djela, uključujući i *Barcarolu* u Fis-duru, op. 60, koja je nastala od jeseni 1845, do ljeta 1846. godine. Otvorene emotivne izlive iz ranijih stvaralačkih faza zamijenio je umjerenim spoljašnjim efektima i dubokom izražajnošću. Istovremeno, njegov tonski jezik postao je komplikovaniji i time manje blizak tradicionalnim uzorima.[5] Maciej Golab takođe smatra da se Chopin u to vrijeme udaljio od *stile brillante* iz ranijeg perioda. Uočljiva je njegova težnja ka stvaranju hibridnih formi, kao i značajnije prisustvo polifonog iskaza.[6]

Pjesmu venecijanskih gondolijera — *barcarolu* (*ital.* barcarola — pjesma lađara), Chopin je iskoristio kao osnovu za jedno od svojih najromantičnijih djela — *Barcarolu* u Fis-duru, koja je samostalni, trodjelni komad u formi *pjesme*. Umjerenog je tempa, u 12/8 taktu, dok se u pratnji obično primjenjuju figure koje treba da dočaraju talasanje, njihanje. Često je mišljenje da je *Barcarola* najljepši od svih Chopinovih *nocturna*, ali je vide i kao dio *suite*, sa još dva njegova izrazito kamerna klavirska komada — *Berceusom* i *Tarantellom*. Walter i Paula Rehberg[7] smatraju da *Berceusu* i *Barcarolu* „povezuje ljuljanje, dok italijanski *timbro* povezuje *Barcarolu* sa *Tarantellom*. (...) Međutim, puno talasastih pokreta u sekstama svojstveni su kako *Barcaroli* tako i *Nocturnu* u G-duru".

4 M. Tomaszewski, *Chopin — Chronicle of life and works*, http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/kronika/kronika3_en.html#apogeum

5 B. Smoleńska Zielińska, *Fryderyc Chopin i jego muzyka*, Warszawa, 1995.

6 M. Golab, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina,* Warszawa 1990.

7 W. und P. Rehberg, *Frederic Chopin. Sein leben und sein werk*, Zürich 1949, pp. 404–405.

Nježna i *cantabile* kompozicija, *Barcarola* pokazuje Chopinovu sposobnost variranja i stalnog obogaćivanja tema, kao i razvijanja emocionalnog toka. Ostvarena dramaturgija djela i suptilno obrađeni kontrasti *Barcarolu* čine jednim od najnaprednijih Chopinovih komada, posebno na planu harmonije. U ovo djelo on je utkao tanane prelive duševnih stanja, otkrivajući svoju osjetljivu prirodu. *Barcarola* takođe pokazuje Chopina kao majstora svježih i modernih ornamenata.

Maurice Ravel, koji je osobito volio *Barcarolu*, primijetio je da su u tom komadu Chopinove „figuracije inspirativne. Kroz briljantne pasaže primjećuju se duboke, čarobne harmonije. Uvijek postoji skriveno značenje koje je prevedeno u poeziju intenzivnog očajanja".[8] Jaroslav Ivaškjevič vidio je u *Barcaroli* impresionistički pejzaž panteističkog zvuka. On tumači segment *dolce sfogato* kao trenutak katarze, ekstaze i pročišćenja.[9]

Tadeusz A. Zieliński[10] konstatuje da *Barcarola* predstavlja muzičku priču sa čisto emocionalnim značenjem. Tok komada, zajedno sa transformacijama teme, kreira emocionalni zaplet, vrlo sličan onome u drami ili u pjesmi, pa ipak bez riječi ili predstave. U toj fabuli nema povratka na polaznu tačku (za razliku od klasične rekapitulacije) zato što se dramska nit stalno razvija, do njenog zaključka. Na ovaj način klasična ideja arhitektonske simetrije ABA tipa, postavljena je paralelno sa romantičarskom idejom poetske „priče", zaključuje Zieliński. Andrzej Tuchowski[11] opisuje *Barcarolu* kao „romantičarski narativni i dramski genre".

[8] *Cit. po*: D. Dubal, *The art of the piano*, New York 1989, p. 307.
[9] *Cit. po*: M. Tomaszewski, Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie", Polish Radio, program II, 1999/2000.
[10] T. A. Zieliński, *Frederic Chopin*, Paris 1995.
[11] A. Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996.

Izvođači 19. vijeka tragali su za dubljim smislom muzičkih djela tako što su formirali literarnu sliku. Carl Tausig na primjer, koji je bio Lisztov učenik, imao je svoju viziju za Chopinovu *Barcarolu*, pa kaže da ona „opisuje ljubavnu scenu u gondoli", te da je možemo nazvati „mizanscenom koja simbolizuje ljubavni susret (...) U modulaciji koja ulazi u Cis-dur (označeno sa *dolce sfogato*) prepoznaju se poljubac i zagrljaj — to je sasvim jasno". Povodom ovog Tausigovog objašnjenja H. Šonberg se pita: „šta bi se desilo da je Šopen svoj op. 60 nazvao drugačije? Samo se po sebi razume, ma kakav bio naslov, za Tausiga bi sadržaj bio 'sasvim jasan'".[12] Neki kritičari, među kojima je bio i Eduard Hanslick, Tausigu su prebacivali nedovoljno muzičkog osjećaja, što je u skladu sa Hanslickovim tumačenjem muzike koje počiva na uvjerenju da ona ne služi nekoj određenoj svrsi.[13]

Pretpostavlja se da je sâm Chopin bio idealan izvođač svoje *Barcarole*. Ali, prema zapažanjima sa njegovog posljednjeg recitala u Parizu (1848), pijaniste i dirigenta Charlesa Halléa, koji je čuo krhkog i senzitivnog umjetnika, vrhunac u svojoj *Barcaroli* Chopin je svirao *pianissimo* umjesto *fortissimo*, kako je naznačeno u notama. Međutim, tu je bilo „toliko vanrednih nijansiranja, da sam poverovao da ovako bolje zvuči nego kada se izvodi kako je napisano" — primijetio je Hallé.[14] I drugi koji su prisustvovali tome koncertu, svjedoče da je Chopin *Barcarolu* završio stišavajući svoje sviranje i da je dvije posljednje oktave izveo *pianissimo*, iako u tekstu jasno stoji — *ff* (*fortissimo*). Da li je ta promjena došla usljed nedostatka snage,

[12] H. Šonberg, *Veliki pijanisti*, Beograd 1983, str. 117–118.

[13] E. Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd 1977. — Hanslick smatra da je pogrešno i nemoguće tražiti u toj igri odraz vanmuzičkih događaja, jer muzika ne može da izrazi bilo šta što je izvan domena melodije, ritma i sazvučja, zabilježenih notama.

[14] *Cit. po*: H. Šonberg, *op. cit.*, str. 137.

ili je uzrok bila opšta iznemoglost, ili je to bila druga koncepcija djela koja je Chopinu „naletjela" tokom izvođenja — pita se J. Ivaškjevič.[15]

Chopin je uvijek bio nezadovoljan i patio je zbog nedovoljne fizičke snage. Na njegovim koncertima, koji su uglavnom bili kamernog karaktera, nikada se nije mogao čuti gromoglasan *fortissimo* na klaviru, već najčešće raznobojne nijanse *piana*. Ipak, prva pretpostavka J. Ivaškjeviča, da su dinamičke promjene u izvođenju *Barcarole* nastale usljed nedostatka snage, ne mora biti tačna. Kao stvaralac koji je javno svirao svoja djela, jasno je da se nije slijepo držao svake svoje notne oznake, da je tokom izvođenja bila aktivna njegova imaginacija te da je osjećao potrebu za dorađivanjem detalja što je moglo, dijelom, uticati i na koncepciju. Štaviše, opravdano je pretpostaviti da izmjena u koncepciji *Barcarole*, koja se vezuje za pariski koncert iz 1848, Chopinu nije „naletjela" tokom sviranja, već da je on smišljeno izveo ovo djelo na drugi način. Poznato je da je Chopin mnogo radio na kompozicijama i da ništa nije prepuštao slučaju. Od ljeta 1846, kada je završio komponovanje *Barcarole*, do koncerta u Parizu, februara 1848, Chopinu je mogla ostati svježa vizija koja ga je inspirisala da stvori ovaj komad, što bi svjedočilo o snazi doživljaja i trajanju početnog stvaralačkog impulsa.

Izučavajući Chopinovu *Barcarolu* i tragajući za njenim smislom, nametnula mi se misao da je, za razliku od pomenutih tumačenja, u središtu Chopinovog imaginativnog podsticaja mogla biti tuga za bliskom osobom. Ovdje treba pomenuti da, poslije smrti oca Mikolaja (1844), Chopin proživljava duboku depresiju, što mu pojačava bol za najmlađom sestrom Emiliom koja je 1827, u 16. godini, preminula od tuberkuloze. Moguće je da je, upravo u *Barcaroli*, on pokušao da osjećanja prema

[15] J. Ivaškjevič, *op. cit.*, str. 202–203.



Arthur Rubinstein

najbližima zabilježi kroz muziku, da taj bitni intimni kutak ovjekovječi, a da ipak sve ostane skriveno, tajnovito i drugima nepristupačno.

Poslije uvoda od tri takta i kratke pauze pojavljuje se vizija svjetlucanja odraza sunca na nemirnoj površini vode i barke koja se njiše. Lijeva ruka ponavlja, okruglim i mekim tonom, ritmičku formulu svojstvenu *barcaroli* (t. 4). Vidim umjetnika kako sâm sjedi na balkonu i posmatra pomenutu barku. Boja, sklad i kantabilnost teme A nužno su potencirani, uz ujednačenu pulsaciju ritmičkog ostinata. Nailazi malo veći talas. Dvoglas traje, sputan tercama i sekstama, asocirajući nemogućnost izlaska iz kruga sudbine, uz precizan desni pedal koji ton čini jasnim, tečnim i obojenim.

Prijelaz *poco piu mosso*, poslije nekoliko pravolinijskih taktova, vodi u temu B1, u A-duru (t. 39). Atmosfera se mijenja, postaje tmurno. Umjetnik je zamišljen, dok slika koju posmatra počinje da mu budi lik bliske osobe koja više nije među živima. Pokret lijeve ruke sada je više jednoličan, a pratnja asocira na klatno. Rafinirana polifonija i dinamičke nijanse glasova skoro su impresionističkog tušea, uz monotonu napregnutost ritma i nagle modulacije. Između basovih dionica i soprana je zračno. Melodijska linija u *legatu* obogaćena je kontrapunktirajućim osminama *sotto voce* u srednjem glasu, koje se stalno ponavljaju stvarajući tenzije pred kulminaciju od 51. takta. Poslije stišavanja, tema B2 teče u *poco piu mosso* i staje na *pianissimo* akordu koji predskazuje završni dio. Utonuo u imaginaciju kao u novu realnost, umjetnik se raduje u društvu drage osobe. Međutim, krhka iluzija ubrzo nestaje i radost smjenjuje bolni uzdah osvješćenja (prijelaz *meno mosso*, t. 72).

Umjetnik tada sklapa oči, a odjeljak *dolce sfogato* (t. 78) slika njegove svjesne reminiscencije, udaljene i sjetne. Motivski razuđena melodija u gornjim notnim linijama, prozračno i sanjarski teče uz *delicato* pratnju u basu, u razvijenom *tempo rubato*. Poslije 32-ine i *crescendo* trilera



Martha Argerich

u *tempo ritenuto*, narativni tok vraća se na temu A u *tempo primo* (t. 84) koja u oktavnom obliku zvuči snažno i raskošno. Taktovi pod oznakom *dolce sfogato* spadaju među najintimnije u Chopinovom djelu.

Pojava izvornih tema ili njihovih djelova, ali izmijenjenog oblika i karaktera, odlikuje završni dio. Umjetnik je i dalje u svojim sjećanjima. U dijelu *piu mosso* (t. 93), koji predstavlja vrhunac, on potiskuje saznanje da je vrijeme sve pregazilo pa usiljeno pokušava da vrati radost iluzije. Prvobitna tema B2, koja je modifikovana, ovdje je naglašeno patetična. Melodijski tok primiče se kraju u temi B1, uz dubinsko zvučanje orgelpunkta iznad koga se razlivaju bogate harmonije. Bachov uticaj ovdje je jasno prepoznatljiv. Najzad, bura se stišava, sjećanje jenjava. Disonantni akord i dugi pasaž u desnoj ruci (t. 110) označavaju umjetnikovo otvaranje očiju. U segmentu *calando* (t. 111) on je smiren, ali zamoren i tužan. Posmatra nestajanje sunca u vodi. U posljednjoj frazi desna ruka gradi originalnu lepezu pasaža u *diminuendo*. Završni takt donosi trenutak zalaska sunca, u *pianissimo* oktavama, što se poklapa sa interpretacijom samoga Chopina, na njegovom posljednjem recitalu u Parizu.

U nizu različitih izvođenja *Barcarole* nametnula su mi se dva, istaknutih interpretatora Chopinovih kompozicija: Arthura Rubinsteina i Marthe Argerich. Za uporednu analizu ove dvije interpretacije *Barcarole* kao osnovu koristila sam izdanje *Polskie wydawnictwo muzyczne*.

Arthur Rubinstein

Arthur Rubinstein (1887–1982), poljski pijanista; debitovao je u SAD 1906. godine. Tokom Prvog svjetskog rata doživio je uspjeh u Španiji kao izvođač muzike Manuel de Falle, a držao je i dobrotvorne koncerte. Posebno se istakao u izvođenju Chopinovih djela, kao i djela klasika i savremene muzike.

Martha Argerich

Martha Argerich (1941-), argentinska pijanistkinja; prvi put je nastupila u SAD, 1965. godine. Osobeni je tumač Chopina, Liszta, Ravela, Prokofjeva, Brahmsa. Zapažena je njena izvanredna vitalnost i snaga interpretacije.

■ ■ ■

Dati lični pečat u tumačenju Chopina veoma je teško, kaže Emil Hajek. Iako prividno dopušta najveću slobodu, „interpretacija njegovih dela već je i suviše ukalupljena".[16] Autograf *Barcarole* otkriva da je Chopin detaljno upisivao oznake za tempo, dinamiku, artikulaciju i pedal. Ipak, nužno je pomenuti da je moguće na više načina oblikovati, na primjer, *crescendo* ili *tempo rubato*, što može suštinski da utiče na karakter djela. Ta činjenica otvara prostor za različita tumačenja i traganja za poetskom suštinom ovog Chopinovog djela.
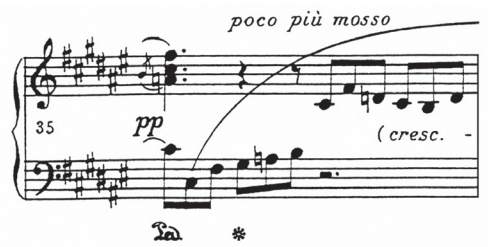
Zanimljivo je primijetiti na koji način Rubinstein i Argerich izvode *rubato*, kao neizostavan činilac u tempu *Barcarole*.[17] U interpretaciji Argerich uočljiv je izrazit i vješto izbalansiran *rubato* koji je prisutan u svakom taktu. Skraćena vrijednost trajanja prvog dijela takta nadoknađena je produžavanjem notnih vrijednosti u drugom dijelu, što daje sliku pulsirajućeg, ali i impulsivnog tumačenja.

Prirodno disanje fraza karakteriše izvođenje Rubinsteina. Agogičke modifikacije tempa u službi su ekspresivne melodijske naracije koja dočarava njihanje na vodi. Oblikujući frazu kroz više taktova, njegov *tempo rubato* je širег poteza i mirniji. Za razliku od Argerich, intervalska i

[16] E. Hajek, *O muzici i muzičarima* (prir. O. Jovanović), Beograd 1994, str. 83.
[17] *Tempo rubato* — slobodno u tempu, *it.* ukradeno vrijeme.

akordska struktura djela u interpretaciji Rubinsteina zvuči dublje i sadržajnije. U njegovom tumačenju melodija je temeljno iznijeta, vitalna i bez patetike, a ton je pun, cjelovit i zaokružen. Kod Argerich, međutim, boja i jačina tona često se mijenjaju u skladu sa mikrodinamikom i agogikom. Ona ispoljava izvanredan smisao za nijansiranje klavirskog zvuka i njeni dinamički kontrasti su značajniji (*ppp-ff*).

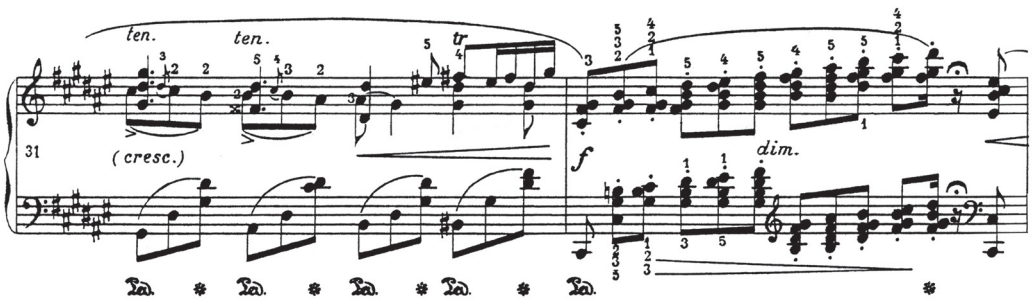
Tempo *allegretto* u *Barcaroli* Chopin nekoliko puta varira u segmentima *poco piu mosso, meno mosso* i *piu mosso*. Ovim promjenama tempa Rubinstein i Argerich pristupaju na različit način. Uzdahe preosjetljive romantičarske duše Rubinstein ne ostvaruje kroz *tempo poco piu mosso*, kako je označeno u notnom tekstu (t. 35. i 62).

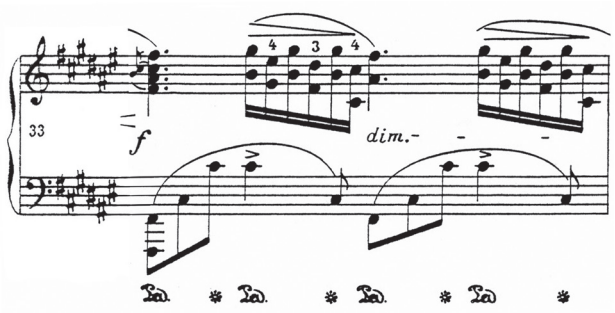


Njegov tempo ostaje ujednačen pa zbog toga kompozicija djeluje uravnoteženo, stabilnije i mirnije, ali i udaljenije od Chopinovih intencija. Jecajući i čežnjivi djelovi *Barcarole* kod Rubinsteina su otvorenog tembra tona. Iste segmente (od t. 35. i 62) Argerich izvodi *poco piu mosso*, ali, u namjeri da izbjegne patetični iskaz, ona unosi uznemirenost što ostavlja utisak nesigurnog i nestabilnog melodijskog toka.

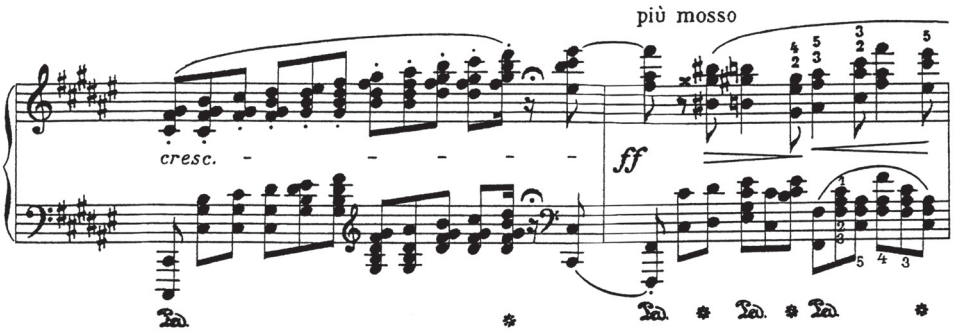
Na pojedinim mjestima Rubinstein i Argerich ne prate dinamičke oznake u notnom tekstu. *Forte* akord, na kraju druge pojave teme A' (početak 33. takta), interpretiraju suprotno, kao — *piano*. Poslije *crescendo*

do *forte* (t. 31–32), *diminuendo* u drugoj polovini 32. takta logično vodi u *piano* akord na početku 33. takta,



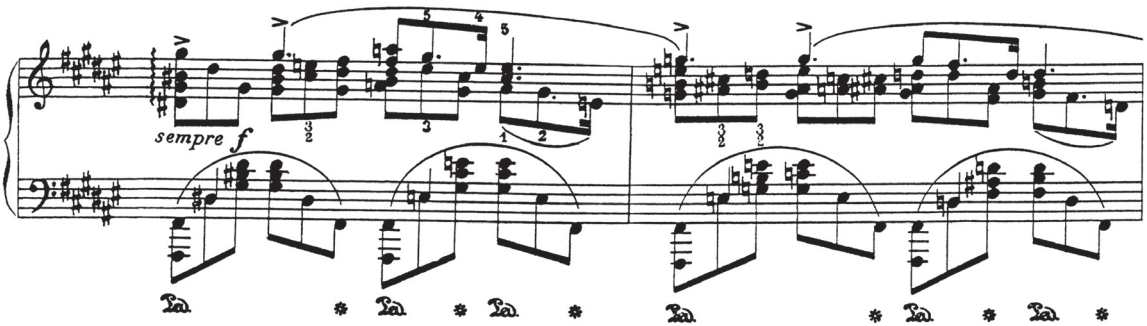


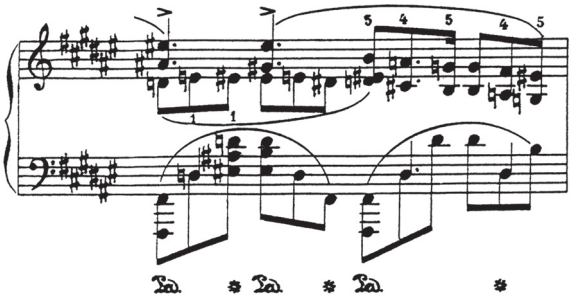
za razliku od treće pojave teme A', koja *crescendom* kulminira do *fortissimo* segmenta *piu mosso* i teme B2, od takta 93. Ali, u notnom tekstu, na kraju 32. takta, poslije 16-inske pauze sa koronom, slijedi opet *crescendo* do *forte* u 33. taktu, a potom, od polovine istoga takta, nastavlja *decrescendo* i *ritenuto* koji vode u *pianissimo* odsjek *poco piu mosso*. Pošto bi ponavljanje istog dinamičkog talasa do *forte* akorda u 33. taktu, umanjilo značaj završne kulminacije, od takta 93, Rubinstein i Argerich smatrali su ga suvišnim. Na kraju 92. i početku 93. takta, i jedan i drugi pijanista akorde izvode *fortissimo*, kako je obilježeno u notnom tekstu.



Još neki detalji u interpretacijama pokazuju razlike u čitanju notnog teksta. U uvodu *Barcarole* (t. 1), na primjer, Chopin je, u autografu, *ligaturom* povezao dvije note iste visine u gornjem glasu (polovinu note sa tačkom i osminu note). Rubinstein ne slijedi obilježeni „luk trajanja" pa ponavlja ton *gis*^{2} u posljednjoj dobi takta, što se može naći u prvom, pariskom izdanju ovoga djela, iz 1846. godine.

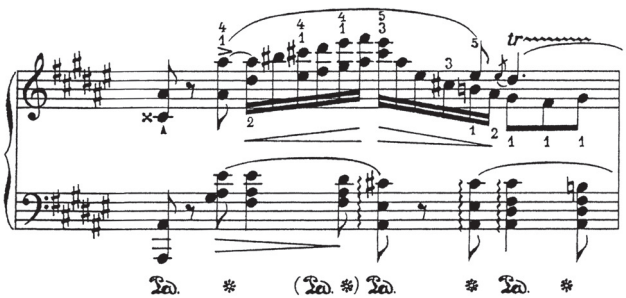
U muzičkom toku, gdje varijacije tempa nijesu zabilježene u notama, Rubinstein češće zalazi u *tempo sostenuto, meno mosso* i *allargando*, što njegovo izvođenje čini dodatno sporijim od izvođenja M. Argerich. Međutim, te blage promjene tempa doprinose jasnijem i temeljnijem iskazu, a naročito su istaknute u segmentu *tempo primo* (t. 107–109) gdje je varirana tema B1.





Te taktove Argerich razigrava kontrastirajućim dinamičkim sjenčenjem (*forte-mezzopiano*), što primjenjuje i u taktovima 20–21 (*forte-piano*). Kodu *calando* (t. 111–116) Rubinstein interpretira u izrazitom *allargando*, a potom *accellerando* pasaž, sa *risoluto* završnim oktavama (t. 115–116), značajno kontrastira u odnosu na prijethodne taktove. *Leggiero* 32-ine u gornjim notnim linijama (t. 113–114) kod Argerich su u daljoj, a kod Rubinsteina u bližoj pozadini melodijske linije u lijevoj ruci.

Rubinsteinova muzička naracija šira je od one kod Argerich, što se vidi u segmentu *dolce sfogato* (t. 78–83) i u *fiorituri*, u 110. taktu. Kod Rubinsteina uočljiva su agogička kretanja u kojima je *diminuendo* praćen *ritenutom* (t. 3, 15–16, 32–34, 70, 75–77), a *crescendo allargandom* i *sostenutom* (t. 30, 90, 101). Ipak, na nekim mjestima *crescendo* je praćen *accellerandom* (t. 20, 92, 115). Nakon *piu crescendo*, kroz taktove 18–19, Argerich zalazi u *doppio movimento* (t. 20),



a drugu pojavu teme B1 (t. 51) izvodi *fortissimo* i *piu mosso*.

Zbog razuđenog narativnog toka i složenih emocionalnih stanja, ostvariti uravnoteženu cjelinu *Barcarole* predstavlja veliki izazov. Blage damare fragilne prirode stvaraoca u pojedinim segmentima ovoga djela zamjenjuju zamasi snažnog izliva osjećanja, u kojima tanka granica preko koje bi kompozicija mogla dobiti patetičan prizvuk, mora biti prepoznata i očuvana. Na taj način moguće je izbjeći ugrađenu tendenciju ka pretjeranim melodramskim i sentimentalnim raspoloženjima koja umanjuju vrijednost djela. Zanosna ljepota i bogatstvo motivskog materijala *Barkarole* okupira interpretatore, ali i stvara teškoće jer pruža mogućnost različitih tumačenja od kojih su neka više a neka manje uspješna. Rubinsteinova izvedba *Barcarole* (9'31) skoro je minut i po duža od izvedbe M. Argerich (8'09), što ne mijenja utisak da je unutrašnja snaga i privlačna moć melodije duboko ostvarena u oba tumačenja, prije svega zahvaljujući sposobnosti ovih pijanista da proniknu u suštinu djela. Ipak, poetika *Barcarole* koju je zrelim i snažnim temperamentom donio u svojoj viziji A. Rubinstein, nešto je bliža Chopinovim intencijama.

Johannes Brahms: Intermezzo op. 118, no. 6

Wilhelm Backhaus — Murray Perahia

Klavirske komade op. 118, koji sadrže šest kompozicija, Johannes Brahms napisao je tokom 1893. godine. Četiri komada osmislio je kao *intermezzo*, a dva kao *balladu* i *romanzu*. Zbirka komada op. 118 predstavlja jednu od posljednjih koju je Brahms komponovao za klavir i svakako zrači intelektualnom i emocionalnom zrelošću. Za razliku od ranije uloge forme *intermezza* u muzici, kada je kao stav „između" povezivao činove ili stavove u djelima većeg obima, Brahmsov *intermezzo* je najfiniji primjer samostalnog karakternog komada 19. vijeka. U okviru male forme pjesme on je iskazao bogate i najrazličitije emocije u složenoj obradi motiva. U odnosu na njegove ranije kompozicije, koje su osvajale moćnim zvukom i tehničkim efektima, jasno se uočava zaokret u pravcu introspektivne i tanane ekspresije.

Philipp Spitta, Bachov biograf, pisao je Brahmsu da su *Klavirski komadi op. 118* najrazličitiji od svih njegovih klavirskih komada, a možda i najbogatiji sadržajem i dubinom značenja.[1] U prikazu ovog opusa Eduard Hanslick nalazi Brahmsove monologe „u osamljenom večernjem satu, u sumornoj pesimističkoj pobuni, u meditaciji, u romantičnim reminiscencijama, ponekad i u sanjivoj melanholiji".[2] Paul Badura-Skoda proces tematskog razvoja

[1] *Cit. po*: P. Badura Skoda — Johannes Brahms, *Intermezzi* opus 117, *Klavierstücke* opus 118, *Klavierstücke* opus 119. — https://harmonicclassics.com/album/H_CD_1060/

[2] *Cit. po*: P. Berry: *Brahms among friends: listening, performance, and the rhetoric of allusion*, Oxford 2014, p. 333.

u *Klavirskim komadima* poredi s posljednjim Beethovenovim radovima.[3] On kaže da „svaki od tih klavirskih komada evoluira iz tematskih zametaka s takvom majstorskom logikom, da se svaka nota, svaka fraza, čini kao da je izvedena iz ove početne ideje i animirana njom".[4]

Dragoljub Šobajić konstatuje da je posljednji *Intermezzo* u es-mollu, šesti komad iz *Klavirskih komada op. 118*, koncipiran „kao niz varijacija na *sopran ostinato*".[5] Ovaj *Intermezzo* je, kaže Paul Berry, ocijenjen kao enigma jer „naizmjenično nesnosno melanholično i osorno deklarativno djelo poziva na hermeneutičko ispitivanje, ali ostaje tvrdoglavo nedostižno".[6] Jednoglasan glavni motiv sastoji se samo od tri susjedna tona pa je širina kulminacije u srednjem dijelu potpuno neočekivana. Zvuk dalekog marša u urednom *staccato* ritmu srednjeg dijela, dočarava Antony Hopkins, „nudi potpuni kontrast maglovitim lutanjima izgubljene duše koja su mu prijethodila."[7] U ovom djelu Brahms se, konstatuje dalje A. Hopkins „vraća kvazi-orkestarskom pisanju". Tako on vidi da „uvodna fraza, nepodnošljiv krik tuge, sugerira klarinet, kao što sigurno njen odgovor u oktavi niže donosi fagot".[8]

Povodom često uočavane sličnost između uvodnog motiva koji ispunjava *Intermezzo* i poznatog napjeva iz hrišćanskog Requiema, koji je motiv smrti u muzici — *Dies irae, dies illa*, P. Barry komentariše razglednicu

[3] Vlastimir Peričić konstatuje da Brahms „zastupa 'klasicističku' orijentaciju, ali sjedinjuje beethovensku formu sa romaničarskom emotivnošću schumannovskog kova" (*Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*, Beograd 1990, str. 51).

[4] P. Badura Skoda, *op. cit.*: https: //harmonicclassics. com/album/H_CD_1060/

[5] D. Šobajić: *Betoven — Šopen — Brams. Slušanje zamišljenog. Eseji iz klavirske muzike*, Podgorica-Cetinje, 1998, str. 164.

[6] P. Berry, *op. cit.*, p. 333.

[7] A. Hopkins, „Brahms: Where less is more" u: *Nineteenth-century piano music, Essays in performance and analysis*, New York and London, 1997, p. 268.

[8] *Ibidem.*

koju je Brahms bio poslao svome prijatelju T. W. Engelmannu 1893. godine. On konstatuje da „atipično direktno ali frustrirajuće neodređeno Brahmsovo priznanje muzičkog pozajmljivanja u *Intermezzu* ostaje potpuno netaknuto u naučnoj literaturi".[9] Zbog toga više autora smatra da misli o smrti „zasigurno prožimaju emocionalni sadržaj" ovoga djela.[10] Tako Gilead Bar-Elli kaže da ne može da izbjegne osjećaj da je Brahmsova muzika, posebno njegovi kasni radovi, prožeta naročitim smislom smrti. On precizira da je taj smisao smrti koncepcija konačnog propadanja ili posljednja, krajnja tačka procesa izumiranja čežnje, žudnje i strasti koje su suština života. To je koncepcija smrti kao svojstva života, kao aspekta životnog iskustva. Izrazi žudnje, čežnje i strasti kod Brahmsa nijesu praćeni samo njihovim propadanjem i gašenjem; oni su prije prožeti osjećajem svog neizbježnog blijeđenja i gašenja. Bar-Elli zaključuje da bi to želio nazvati humanističkom koncepcijom smrti.[11] A Leon Plantinga smatra da su u *Intermezzu* prisutne Brahmsove sukobljene emocije i čežnje, uz „duboko zamišljeno, zabrinuto stanje, pomiješano s bljescima strasti i možda predskazanjem kompozitorove smrti".[12] Međutim, P. Badura Skoda zaključuje da je *Intermezzo*, iako u dubokoj tami, „prožet tako lijepim zvukom i izgrađen takvim strukturnim

[9] P. Berry, *op. cit.,* p. 335.

[10] Leon W. Couch III: „Voice leading and emotional transformation in Brahms's Intermezzo in E-flat minor, Op. 118, No. 6", 2004. — http://scholarship.profcouch.us/BrahmsOp118No6.pdf

[11] G. Bar-Elli: „Brahms — The decay of passion and the sense of death — On 6 pieces op. 118", Jerusalem, 2014, p. 1–2. — http: //www. bar-elli. co. il/Brahms-death-118. pdf

[12] L. Plantinga: *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984, p. 199–200. — http://www.humanities.mcmaster.ca/~mus701/teresa/TMU307H.3.html



Wilhelm Backhaus

savršenstvom, da posljednji efekat ni na koji način nije depresivan; prije to je katarza; poput završnog govora u antičkoj tragediji".[13]

Za uporednu analizu interpretacija Brahmsovog *Intermezza* op. 118, br. 6 u es-mollu izabrala sam izvođenja dvojice pijanista Wilhelma Backhausa i Murray Perahie. Snimci potiču iz 1956. i 2010. godine, a korišćeni notni tekst je prvo izdanje *Klavirskih komada* op. 118, *N. Simrock* — Berlin 1893.

Wilhelm Backhaus

Wilhelm Backhaus (1884–1969), njemački pijanista i pedagog; debi u Londonu imao je 1900. godine. Backhaus je bio cijenjen kao interpretator Beethovenove muzike i romantičarskih djela, posebno Brahmsa.

Murray Perahia

Murray Perahia (1947) američki pijanista i dirigent; zapažen je kao interpretator Mozartovih koncerata za klavir. Snimao je i djela Bacha, Beethovena kao i romantičara, Schumanna, Schuberta, Chopina i Brahmsa.

■ ■ ■

Brahmsov *Intermezzo* trodjelnog oblika, sumorne boje, zasnovan je na tamnom i melanholičnom motivu u es-mollu. Početno krhko jednoglasje temelji se vjerovatno na gregorijanskom koralu *dies irae*. Tajnovitost i spokoj motiva za kojim pijanisti tragaju u svojim interpretacijama teško
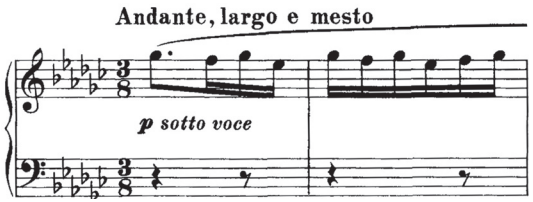
[13] P. Badura-Skoda, *op. cit.*: https: //harmonicclassics. com/album/H_CD_1060/



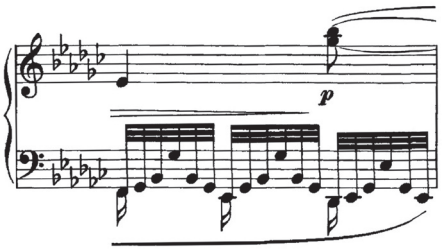
Murray Perahia

je dostižna zbog evidentne rudimentarnosti u pokretu melodijske linije za koju se Brahms odlučio da bude okosnica cijelog komada.

Osnovni motiv (t. 1–2) Backhaus svira bez mistične boje, dinamički indiferentno, a ritmički ujednačeno, bez *rubata*. Jedino prvi ton *ges*^{2} zadržava duže od osmine sa tačkom, odnosno izvodi ga sa *koronom*. Perahia, međutim, motivu daje tembr nebeskog odsjaja i koristi razvijeni *tempo rubato* (t. 1–2).
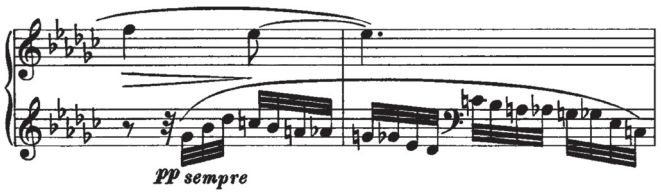


Arpeggio sekstole u 32-inama u lijevoj ruci (t. 3–4) on počinje *accellerando*, a završava *ritenuto* i *portato*. Tercna pojava iste melodije različito je interpretirana. Početnu tercu u novoj frazi (t. 8) Backhaus vidi u sjajnom tembru, a Perahia u mat *pianissimo possibile* boji i u *tempo sostenuto*.
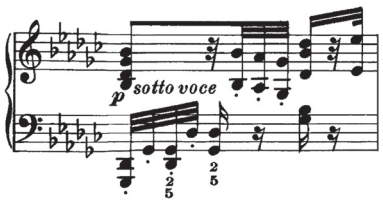


Poslije *crescenda* i *decrescenda* u taktu 10, Perahia nastavlja imitaciju, koja se kreće ka b-mollu, u decimi niže u *piano*. U taktovima 13–15, fragment prijethodne fraze, koji se preklapa u imitaciji, Perahia izvodi u dinamičkim i *rubato* talasima uz bogat pedal. Backhaus sjajno akcentuje

početne terce, koje se prepliću sa završnim tercama u frazama, uz *pianissimo possibile* 32-inske triole u lijevoj ruci, a t. 16 u *diminuendo,* svira *accellerando*.

Ponovni početak segmenta A, nedovoljno variranog, donosi promjenu u lijevoj ruci. U t. 23–24 Backhaus, za razliku od dubinskog *pianissimo* žuborenja u lijevoj ruci iz t. 3–4, tonove u frazi u 32-inama rijeđa hladno, suvo i bezsadržajno. Na istom mjestu Perahia hromatiku u *pianissimo possibile* osmišljava kao paučina mekim tonom sa *sfumato* bojom.
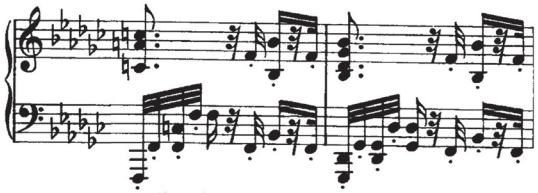


Novi motiv odsjeka B (t. 41) kod Perahie ima herojski karakter. Backhaus u *tempo piu mosso*, ali stabilnijem od onog kod Perahie, daje militarnu prirodu melodiji, sa posebnom pažnjom na preciznu 32-insku pauzu u desnoj ruci.

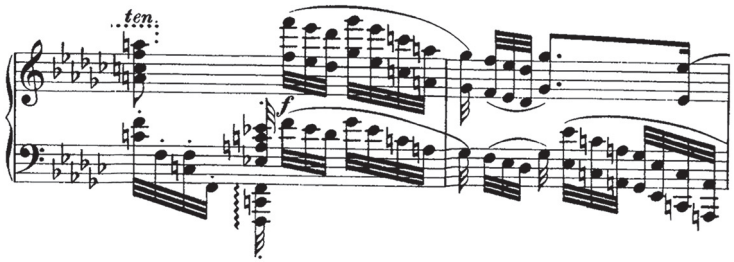


Osobeno disanje fraza Perahia pokazuje u taktovima 42–43, gdje drugu 32-insku pauzu u desnoj ruci produžava kao da je sa fermatom, a zatim posljednju 32-insku notu u taktu (*as*^{1}), povezuje lukom sa akordom na prvoj dobi takta 44. Isto fraziranje nalazimo kod Perahie i u taktovima 49–51, kada dolazi, u prvom vrhuncu kroz *crescendo*, do pojave kaskadastih

oktava u drugom dijelu takta 51. U taktovima 44–45, Backhaus naročito ističe tačnu i istovremenu 32-insku pauzu u obje ruke, a Perahia ih produžava.
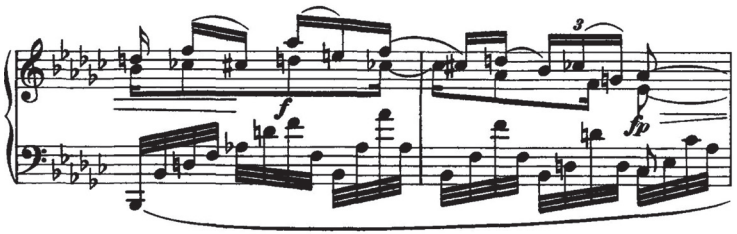


U sljedećem, taktu 46, Backhaus formira *molto crescendo* do oktava na kraju takta 47, koje i jedan i drugi pijanista interpretiraju *fortissimo*. Poslije prvog dinamičkog klimaksa, oktave u taktovima 51–52 Perahia izvodi *rubato*, a Backhaus virtuozno i *accellerando*.



„Moto" *Intermezza* u es-mollu (t. 53), koji se ponovo iznenada javlja izmijenjene prirode, u oktavnom obliku i sa bogatim *fortissimo* harmonijama, Perahia, za razliku od Backhausa, oblikuje u *tempo rubato*. Posljednji dramatični nastup osnovnog motiva u odsjeku B, u taktovima 59–60, Perahia interpretira u *tempo sostenuto*, a Backhaus, u taktu 60, *tempo sostenuto* dopunjuje *fortissimo possibile* dinamikom.

Nakon *ritenuta* i *diminuenda* u sinkopirajućim akordima (t. 61–62) obojica pijanista ulaze u odsjek A, u kojem teče početna melodija u oktavi

niže, u *tempo meno mosso* (t. 63). Iznenadnu promjenu u topliju boju Ces-dura, u taktovima 66–68, Backhaus osmišljava u *tempo sostenuto*, *morbido* i *leggiero pianissimo*. U taktovima *dolce*, sa sekstama i tercama (t. 69–70) Perahia zalazi u *pianissimo possibile* i *ritenuto*. Zgušnjavanje i intenziviranje melodijskog toka u taktu 73, Backhaus izvodi akcentujući drugu 16-inu na prvoj, drugoj i trećoj dobi, i drugu 16-tinu na prvoj dobi u sljedećem taktu (t. 74), pa se kod njega metrički naglasci poklapaju sa obilježenim *legato* lukovima u notnom tekstu. Perahia, sasvim suprotno, ističe prvu 16-inu na trećoj dobi (t. 73) i prvu 16-inu na prvoj i drugoj dobi u taktu 74. Posljednju osminu, na trećoj dobi, koja prekida prijethodna melodijska kretanja, Backhaus jače naglašava.



„Hemiolu" u t. 79–80, Perahia interpretira u *tempo sostenuto*, a od sljedećeg takta Backhaus takođe šire izvodi finalni nastup glavnog motiva, u složenoj harmonskoj strukturi.

Backhaus *Intermezzo* interpretira skoro minut kraće (4'03) od Perahie (4'58). Uočava se bogata upotreba desnog pedala u izvođenju Backhausa. Njegov ritam i tempo su stabilniji, bez velike upotrebe *rubata*. Međutim, česta upotreba *rubata* igra važnu ulogu kod Perahie. Oznaka *Andante, largo e mesto* (*Umjereno, široko i žalosno*) upućuje da je Perahia bliži karakteru komada, budući da ga svira sporije i izražajnije od Backhausa.

Literatura

[1] Andreis, Josip: *Historija muzike I*, Zagreb 1951.

[2] Andreis, Josip: *Historija muzike II,* Zagreb, 1952.

[3] Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, New York, 1948. — Prvo izdanje: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* I i II, Berlin, 1753, 1762.

[4] Badura-Skoda, Eva and Paul: *Interpreting Mozart on the Keyboard*, New York 1962.

[5] Badura-Skoda, Paul: *Interpreting Bach at the Keyboard*, Oxford University press, 1995.

[6] Badura-Skoda, Paul: Johannes Brahms, *Intermezzi* opus 117, *Klavierstücke* opus 118, *Klavierstücke* opus 119. — https://harmonicclassics.com/album/H_CD_1060/

[7] Bar-Elli, Gilead: „Brahms — The decay of passion and the sense of death — On 6 pieces op. 118", Jerusalem, 2014. — http://pluto.huji.ac.il/~barelli/Brahms-op118.pdf

[8] Berry, Paul: *Brahms among friends: listening, performance, and the rhetoric of allusion*, Oxford 2014.

[9] Boetticher, Wolfgang: *Preface*, Schumann, Symphonic Etudes op. 13, G. Henle Verlag, München 1977.

[10] Bowen, Jose: The history of Remembered Innovation, „The Journal of Music Theory", XI, no. 2, 1993.

[11] Brendel, Alfred: *Musical thoughts and afterthoughts*, London, 1976.

[12] Brendel, Alfred: „Da li klasična muzika mora uvek biti ozbiljna", u: *Music sounded out*, London 1990 (prev. D. Šobajić).

[13] Brendel, Alfred: *Music, sence and nonsence: Collected essays and lectures*, London 2015.

[14] Bruhn, Siglind: *J. S. Bach's Well-tempered clavier. In-depth analysis and interpretation*, Hong Kong, 1993. Transcription for the Web published 2002–2003. — http://www.personal.umich.edu/~siglind/text.htm

[15] Couch, Leon W. III: „Voice leading and emotional transformation in Brahms's Intermezzo in E-flat minor, Op. 118, No. 6", 2004. — http://scholarship.profcouch.us/BrahmsOp118No6. pdf
[16] Deacon, Tom: „Schumann, Claudio Arrau", Philips classics, France 2003.
[17] Despić, Dejan: *Harmonska analiza*, Beograd 1987.
[18] Despić, Dejan: *Kontrast tonaliteta*, Beograd 1989.
[19] Despić, Dejan: *Muzička umjetnost*, Podgorica 2013.
[20] Donington, Robert: *The interpretation of early music*, London, 1963.
[21] Dubal, David: *The art of the piano*, New York 1989.
[22] Finck, Henry Theophilus: „Chopin, the greatest genius of the pianoforte", in: *Chopin and other musical essays*, Freeport, N. Y., Books for libraries press, 1972, reprint of the 1889. ed.
[23] Gerling, Cristina: F. Chopin's Barcarolle op. 60: Learning strategies, „Art research journal", Porto Alegre, Vol. 1/2, ago-dec. 2014.
[24] Goeth, Philip: *J. S. Bach's Well-tempered Clavier.* — http://www.Bachwelltemperedclavier.org
[25] Golab, Maciej: *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina,* Warszawa 1990.
[26] Grlić, Danko: *Estetika*, Zagreb 1979,
[27] Hajek, Emil: *O muzici i muzičarima* (prired. O. Jovanović), Beograd 1994.
[28] Hanslik, Eduard: *O muzički lijepom*, Beograd 1977.
[29] Hartman, Nikolaj, *Estetika* (prev.: M. Damjanović), Beograd 1979.
[30] Hedley, Arthur: *Chopin,* London 1947.
[31] Heine, Heinrich: *Lutetia*.
[32] Herttrich, Ernst: *Preface*, Berlin 2011, *Mozart Klaviersonate B-dur, KV 281, Urtext* edition G. Henle Verlag.
[33] Hildeshajmer, Volfgang: *Mocart*, Beograd 2005 (nasl. orig.: Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart*, Frankfurt 1977).
[34] Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum musikalich-zierlichen gesange*, Leipzig 1780 (repr., Leipzig 1976). Cit. po: Paul Badura Skoda, *Interpreting Bach at the keyboard*, Oxford University press, 1995, p. X.
[35] Hinson, Murice: „Robert Schumann — Etudes en forme de variations for the piano, opus 13", Alfred music publishing, 2011.
[36] Hofmann, Josef: *Piano playing: With piano questions answered (A Foreword)*, New York, 1976.

[37] Hopkins, Antony: „Brahms: Where less is more" in: *Nineteenth-century piano music, Essays in performance and analysis*, New York and London, 1997.
[38] Ivaškjevič, Jaroslav: *Šopen*, Banja Luka 1990 (nasl. orig.: Jaroslaw Iwaszkiewicz, *Chopin*, Warszawa, 1983).
[39] Jensen, Eric Frederic: *Schumann*, Oxford university press, 2001.
[40] Kant, Imanuel: *Kritika moći suđenja* (prev. N. Popović), Beograd 1975.
[41] Kennedy, Michael: *The concise Oxford dictionary of music,* Oxford 1980.
[42] Kinderman, William: *Beethoven*, Oxford university press, 2009, sec. ed.
[43] La Mara: *Chopin*, Wien, Edition Slave, 1921.
[44] Niecks, Frederic: *Robert Schumann*, New York 1925.
[45] Page, Tim: *The Glenn Gould Reader*, New York, 1984.
[46] Patterson Wilson, Annie: *Schumann*, London 1903.
[47] Peričić, Vlastimir: *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*, Beograd 1990.
[48] Plantinga, Leon: *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984. — http://www.humanities.mcmaster.ca/~mus 701/teresa/TMU307H.3.html
[49] Plavša, Dušan: *Muzički portreti i profili*, Zagreb 1968.
[50] Rehberg, Walter und Paula: *Frederic Chopin. Sein leben und sein werk*, Zürich 1949.
[51] Riemann, Hugo: *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier*, London 1893.
[52] Rosen, Charles: „Styles and manners" in: *Piano notes. The world of the pianist*, New York 2002.
[53] Rosenblum, Sandra: *Performance Practices in Classic Piano Music,* Bloomington, Indiana University Press, 1988.
[54] Samson, Jim: *Chopin studies 2*, Cambridge 1988
[55] Schindler, Anton Felix: *Beethoven as I new him*, New York, 1996.
[56] Senner, Wayne M.: *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*, Volume I, University of Nebraska press, 1999.
[57] Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd 1986.
[58] Smoleńska Zielińska, Barbara: *Fryderyc Chopin i jego muzyka*, Warszawa, 1995.
[59] Šobajić, Dragoljub: *Temelji savremenog pijanizma,* Novi Sad 1996.
[60] Šobajić, Dragoljub: *Betoven — Šopen — Brams. Slušanje zamišljenog. Eseji iz klavirske muzike*, Podgorica-Cetinje, 1999.
[61] Šonberg, Harold: *Veliki pijanisti*, Beograd 1983 (nasl. orig.: Harold C. Schonberg: *The great pianists*, New York, 1963).
[62] Taylor, Ronald: *Robert Schumann — his life and work*, New York, 1982.

[63] Tomaszewski, Mieczyslaw: *Chopin — Chronicle of life and works.* — http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/kronika/kronika3_en.html#apogeum
[64] Tomita, Yo: *The Well-tempered clavier*, *Book I,* 1996. — http://www.music.qub.ac.uk/tomita/essay/wtc1.html
[65] Trbojević, Dušan: *Tri veka pijanizma,* Beograd 1992.
[66] Trbojević, Dušan: *Razmišljanja o muzici*, Beograd 1992.
[67] Trbojević, Dušan: *Moj prijatelj klavir*, Beograd 1994.
[68] Tuchowski, Andrzej: *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996.
[69] Zieliński, Tadeusz A.: *Frederic Chopin*, Paris 1995.
[70] Wolff, Konrad: *Schnabel's interpretation of piano music*, New York-London, 1979.

Web adrese ili CD analiziranih izvođenja

J. S. Bach, *Praeludium & Fuge* no. 16, g-moll,
BWV 861 — *Das wohltemperierte Klavier I*

- Samuil Feinberg — https://www.youtube.com/watch?v=OzerJmdStq8
- Glenn Gould
  — *Praeludium* — https://www.youtube.com/watch?v=wd2Tubcmp3Q
  — *Fuge* — https://www.youtube.com/watch?v=n5Uj6LhvXjA

W. A. Mozart, *Sonata* no. 3, B-dur, K. 281

- Vladimir Horovic — https://www.youtube.com/watch?v=9mOuqS3k9jg
- Emil Giljels — https://www.youtube.com/watch?v=yt7fpPB5DE0

L. van Beethoven, *Sonata* no. 8, c-moll, op. 13, „Pathetique"

- Svjatoslav Rihter — https://www.youtube.com/watch?v=teUW_NstKWY
- Daniel Barenboim — https://www.youtube.com/watch?v=SrcOcKYQX3c

R. Schumann, *XII Etudes symphoniques*, op. 13

- Claudio Arrau — CD, Philips classics, France 2003.
- Vladimir Aškenazi — CD, Decca music group limited, Germany 2002.

F. Chopin, *24 Preludes*, op. 28

- Alfred Cortot — https://www.youtube.com/watch?v=3e22O1PUJyw
- Ivo Pogorelić — https://www.youtube.com/watch?v=ISQdvh1BMuI

F. Chopin, *Barcarola* Fis-dur, op. 60

- Arthur Rubinstein — https://www.youtube.com/watch?v=q9umBE2Gn7Q
- Martha Argerich — https://www.youtube.com/watch?v=f99mfQOldx0

J. Brahms, *Intermezzo* op. 118, no. 6

- Wilhelm Backhaus — https://www.youtube.com/watch?v=VL1sel5KokE
- Murray Perahia — https://www.youtube.com/watch?v=ZSf2veLfC-w

Bibliografska bilješka o objavljenim tekstovima

- Izazovi poetskog svijeta Chopinovih *Preludijuma*. Komparativna analiza interpretacija Alfreda Cortota & Iva Pogorelića *24 Preludijuma* za klavir op. 28, Frederica Chopina, „Gest", br. 6, Podgorica 2001, str. 25–32.
- Traganje za smislom *Barcarole* Frederica Chopina, „Gest", br. 8, Podgorica 2002, str. 18–20.
- Komparativna analiza interpretacija pijanista Klaudia Araua i Vladimira Aškenazija *XII Simfonijskih etida* op. 13 Roberta Schumanna, „Ars", XIV, br. 3, Cetinje-Podgorica, 2010, str. 117–125.
- O problemu interpretacije klavirskih sonata V. A. Mocarta, „Ars", XVII, br. 4, Cetinje-Podgorica, 2015, str. 155–161.

Summary

Pianists and Musical Thought (*Pijanisti i muzička misao*) by Kosana Radojević consists of seven comparative analyzes of piano interpretations of famous works from piano literature, as interpreted by selected recognized pianists. Such a comparative approach to piano performances is a relatively new field of musical research. It has been made possible by the discovery of tone-recording techniques in the last decades of the 19th century. Since then, a great number of recordings have been produced. Critical evaluation and application of musical theory on this basis allow the individual scope and style of pianists to be analyzed more precisely. Various interpretations of the same works can also be compared. For clarity's sake, the author of this book compares two selected performances of each piece and deals with the interpretations of fourteen pianists in total. The analysis studies piano interpretations of compositions by the most significant representatives of various epochs, from the baroque to late romanticism or early neoclassicism. The editions of these compositions, among which there are significant differences, form the basis of this comparative analysis and have been chosen according to the degree of general acceptance and relevance. *Pianists and Musical Thought* is a contribution to the acknowledgement of the art of pianism. As such, the book may be of value to both practicing and future critics, educationalists, musical aesthetes, and pianists.

Translated by Will Firth

Index imena

A
Andreis, Josip, 18, 37, 55, 56, 79, 89
Argerich, Martha, 15, 117, 124–131
Arrau, Claudio, 15, 75, 76, 78, 81–83, 85, 86–88
Aškenazi, Vladimir, 15, 75, 80–88

B
Bach, Carl Philipp Emanuel, 39, 40
Bach, Johann Christian, 41
Bach, Johann Sebastian, 8, 13–15, 17–19, 21, 23, 31, 34, 90, 125, 133, 137
Backhaus, Wilhelm, 15, 133, 136, 137, 139–142
Badura-Skoda, Eva, 48
Badura-Skoda, Paul, 8, 13, 19, 21, 48, 133–135, 137
Bar-Elli, Gilead, 135
Barenboim, Daniel, 15, 53, 55, 61–74
Beethoven, Ludwig van, 9, 14, 15, 37, 40, 55–59, 61, 63, 65, 70, 81, 134, 137
Bennett, William Sterndale, 75
Berry, Paul, 133, 134
Bloch, Ernst, 41
Boetticher, Wolfgang, 77
Bowen, Jose, 16
Brahms, Johannes, 14, 15, 75, 77, 81, 126, 133–135, 137, 139
Brendel, Alfred, 16, 41, 61, 95
Bruhn, Siglind, 19, 35
Bülow, Hans von, 95, 97, 101, 102, 107, 111

C
Chopin, Emilia, 121
Chopin, Frederic, 9, 14, 15, 16, 43, 81, 89–91, 93, 98, 101, 105, 107, 113, 117–121, 125–127, 129, 131, 137
Chopin, Mikolaj, 121
Clementi, Muzio, 40
Cortot, Alfred, 15, 89, 92, 93, 95–103, 105–115
Couch, Leon W. III, 135
Czerny, Carl, 40

Č
Čajkovski, Petar Iljič, 93

D
Damjanović, Milan, 12
Deacon, Tom, 76
Debussy, Claude, 89, 93
Despić, Dejan, 8, 11, 52, 53, 56, 76, 77, 79, 101, 102, 109, 111, 113
Donington, Robert, 59
Dubal, David, 9, 15, 39, 77, 91, 111, 119

E
Engelmann, T. W., 135

F
Falla de, Manuel, 125
Faure, Gabriel, 75
Feinberg, Samuel, 15, 17, 21, 20, 23–35, 56
Finck, Henry Theophilus, 91, 93
Firth, Will, 149
Focht, Ivan, 8
Fricken, Ignaz von, 77

G
Gerling, Cristina, 9, 16
Gilels, Emil, 15, 37, 43–54
Goeth, Philip, 18
Golab, Maciej, 118
Gould, Glenn, 15, 17, 19, 21–35
Grlić, Danko, 7

H
Hajek, Emil, 95, 126
Hallé, Charles, 120
Hanslik, Eduard, 8, 120, 133
Hartman, Nikolaj, 12
Haydn, Joseph, 37, 55
Hedley, Artur, 91, 117
Heine, Heinrich, 11
Herttrich, Ernst, 43, 48
Hildeshajmer, Volfgang, 41
Hiller, Johann Adam, 28
Hinson, Murice, 79
Hofmann, Josef, 10–13
Hopkins, Antony, 134
Horovic, Vladimir, 15, 37, 42, 43, 45–54
Hummel, Johann, 90

I
Ivaškjevič, Jaroslav, 90, 91, 117, 121

J
Jensen, Eric Frederic, 76, 79
Jovanović, Olga, 95, 126

K
Kalkbrenner, Friedrich, 90
Kant, Imanuel, 7
Keller, Hans, 38
Kinderman, William, 56
Kleczynski, Jan, 16
Kocsis, Zoltan, 53

L
La Mara, 117
Liszt, Franz, 43, 81, 95, 120, 126

M
Marschner, Heinrich, 76
Mayerbeer, Giacomo, 111
Moscheles, Ignaz, 90
Mozart, Wolfgang Amadeus, 14–16, 37–41, 43, 47, 49, 50, 53–56, 81, 137

N
Niecks, Frederic, 76

P
Patterson, Annie Wilson, 77
Perahia, Murray, 15, 133, 137–142
Peričić, Vlastimir, 81, 134
Plantinga, Leon, 135
Plavša, Dušan, 17, 37, 40, 41
Pogorelić, Ivo, 15, 89, 93, 94, 96–115

Popović, Nikola, 7
Prokofjev, Sergej, 43, 63, 93, 126

R
Rahmanjinov, Sergej, 43, 81, 89
Ravel, Maurice, 93, 119, 126
Rehberg, Paula, 118
Rehberg,Walter, 118
Riemann, Hugo, 21
Ries, Ferdinand, 57, 58
Rihter, Svjatoslav, 9, 15, 55, 60, 61, 63–74
Rosen, Charles, 19, 21
Rosenblum, Sandra, 59
Rubinstein, Anton, 95, 98, 100, 103, 106, 107, 109, 112, 114
Rubinstein, Arthur, 15, 117, 122, 125–131

S
Sand, George, 111
Samson, Jim, 14
Scarlatti, Domenico, 41
Schiller, Friedrich, 56
Schindler, Anton Felix, 57, 58
Schnabel, Artur, 9, 16, 50, 95
Schönberg, Arnold, 8
Schumann, Clara, 76
Schumann, Robert, 14, 15, 18, 43, 75–77, 79, 81–83, 85, 87, 88, 93, 137
Senner, Wayne M., 57
Shubert, Franz, 137
Skrjabin, Aleksandar, 23, 43, 51, 89
Smoleńska Zielińska, Barbara, 118
Spitta, Philipp, 133

Š
Šobajić, Dragoljub, 56, 59, 90, 95, 98, 100, 103, 106, 107, 109, 112, 114, 134
Šonberg, Harold, 39, 40, 57–59, 89, 90, 95, 97, 102, 107, 111, 120
Šostakovič, Dmitrij, 89

T
Tausig, Carl, 120
Taylor, Ronald, 76
Tomaszewski, Mieczyslaw, 118, 119
Tomita, Yo, 19
Trbojević, Dušan, 10, 39
Tuchowski, Andrzej, 119

U
Uchida, Mitsuko, 43

V
Vujaklija, Milan, 57

Z
Zieliński,Tadeusz A., 119

W
Wang, Pan Pan, 43
Wolff, Konrad, 9, 11, 50, 95



Kosana Radojević

O autorki

Mr Kosana Radojević, pijanista, muzikolog i pedagog, rođena je u Beogradu gdje je završila Muzičku školu „Stanković". Na Muzičkoj akademiji Univerziteta Crne Gore diplomirala je klavir 1992, a magistrirala 2002. Kao stipendista SSSR usavršavala se u Moskvi, na Koledžu i Akademiji „Gnjesinih". Kao solista koncertirala je u Crnoj Gori i inostranstvu. Njeni koncerti praćeni su afirmativom kritikom. Važan dio njenog repertoara obuhvataju značajna djela klasike i romantizma. Predavala je na Muzičkoj Akademiji Univerziteta Crne Gore i na Fakultetu umjetnosti Univerziteta Donja Gorica. Bavi se izučavanjem istorije pijanizma i analizom klavirske literature. Iz ove oblasti objavila je više radova. Zastupljena je u leksikonima: *Donne in Musica in Montenegro*, Roma 2007; Nikola Racković, *Leksikon crnogorske kulture*, Podgorica 2009.

Sadržaj

7 *Prolegomena*

17 *Johann Sebastian Bach: Praeludium & Fuge no. 16, g-moll, BWV 861 — WTK I*
Samuil Feinberg — Glenn Gould

37 *Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata no. 3, B-dur, K. 281*
Vladimir Horovic — Emil Giljels

55 *Ludwig van Beethoven: Sonata no. 8, c-moll, op. 13, „Pathetique"*
Svjatoslav Rihter — Daniel Barenboim

75 *Robert Schumann: XII Etudes symphoniques, op. 13*
Claudio Arrau — Vladimir Aškenazi

89 *Frederic Chopin: 24 Preludes op. 28*
Alfred Cortot — Ivo Pogorelić

117 *Frederic Chopin: Barcarola op. 60*
Arthur Rubinstein — Martha Argerich

133 *Johannes Brahms: Intermezzo op. 118, no. 6*
Wilhelm Backhaus — Murray Perahia

147 *Literatura*

147 *Web adrese ili CD analiziranih izvođenja*

148 *Bibliografska bilješka o objavljenim tekstovima*

149 *Summary*

151 *Index imena*

155 *O autorki*

Kosana Radojević

PIJANISTI
I MUZIČKA MISAO

ISBN 978-9940-538-16-3